CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

603

septiembre 2000

DOSSIER:
Luis Buñuel

Robert Desnos
Tres poemas

Andrés Sánchez Robayna
Días y mitos

Entrevistas con Augusto Monterroso, Francisco Rabal, Carlos Saura y Sylvia Iparraguirre

Cartas de París, Argentina y Colombia

Notas sobre Heidegger, Jorge Edwards, Thomas Mann, literaturas de la India y el *boom* latinoamericano

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

603 ÍNDICE

DOSSIER
Luis Buñuel (1900-1983)

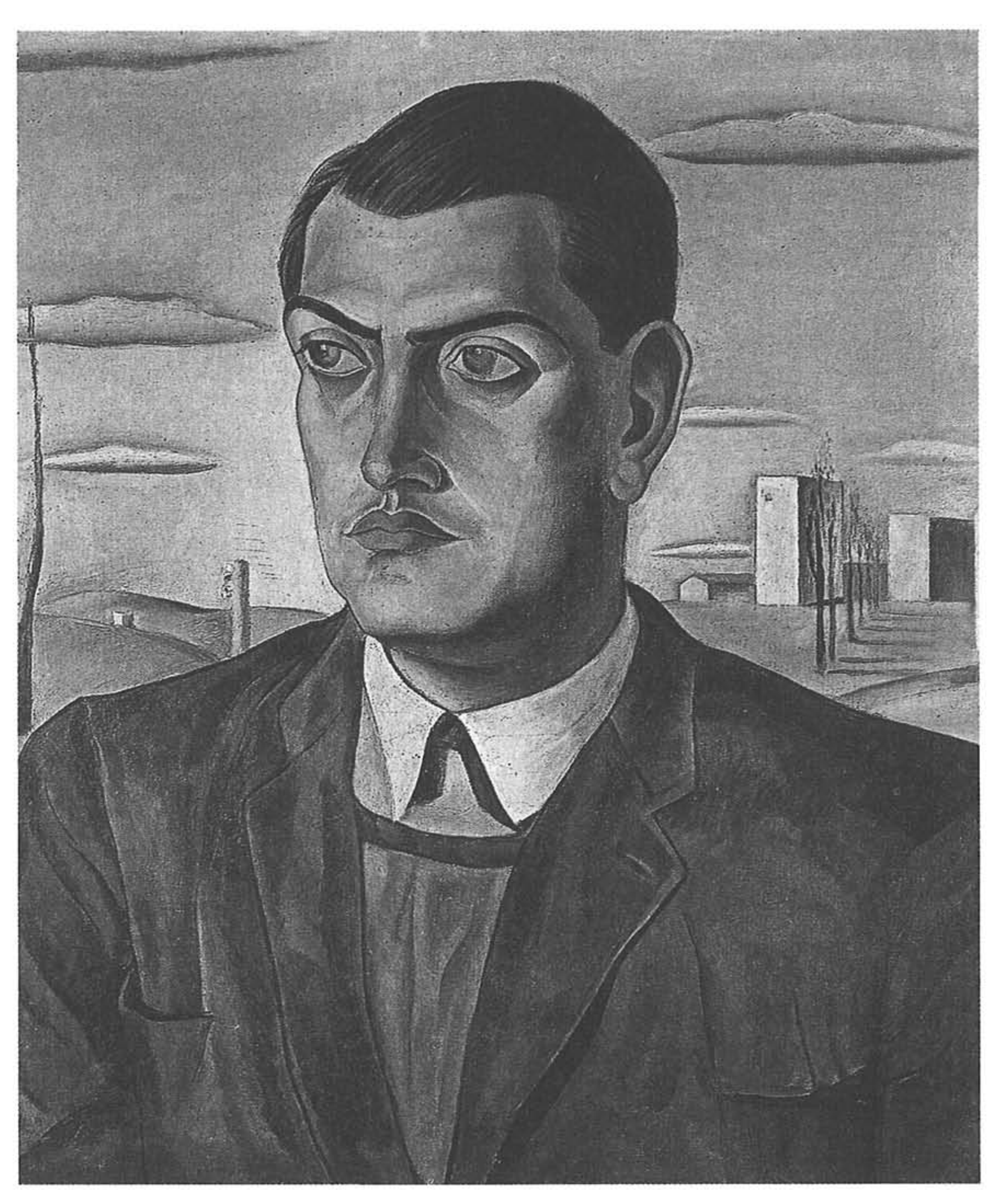
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Luis Buñuel
(1900-1983)

Las manifestaciones que componen el presente dossier
fueron recogidas y procesadas por Guzmán Urrero Peña



Salvador Dalí: *Retrato de Luis Buñuel* (1924)

Buñuel y Dalí en la estación surrealista

Juan Antonio Ramírez[1]

Durante la última década se ha publicado una literatura abundantísima que intenta explicar toda la trayectoria de Buñuel, Lorca y Dalí de acuerdo con lo que pasó en la Residencia de Estudiantes. Si bien comparto la idea en líneas generales, considero ese factor menos importante de lo que se pretende. No hace mucho, leyendo la biografía de Dalí escrita por Ian Gibson, me pregunté cuánto tiempo fue residente: sucede que el pintor estuvo allí tan sólo un curso y luego algunos meses, a diferencia de sus compañeros, moradores de la Residencia durante varios años. A mi modo de ver, se ha exagerado muchísimo el periodo que pasó Dalí en la institución, quizá porque resulta muy tentador situar a las tres personalidades como si fuesen un triángulo equilátero: una amistad trilateral y equiparable entre un pintor, un cineasta y un escritor.

Si estudiásemos el proceso con mayor atención, descubriríamos que éste no fue tan lineal, y quizás una cronología mensual de su etapa como residentes nos revelaría que no hubo tanta convivencia entre los tres en aquel lugar. En síntesis, hubo un primer momento en que Dalí, recién llegado, trabó amistad con Federico, quien ya debía ser amigo de Buñuel, y una segunda etapa en que este último se va fijando en el pintor. Pero, en gran medida, este periodo transcurre cuando Dalí ya no habita en la Residencia. Nótese un detalle: Buñuel comparte sus juegos de provocación con Dalí, cuando éste se aleja de Federico. Al escudriñar los entresijos del tema, la biografía escrita por Gibson es curiosa, porque nos quiere hacer creer que Dalí estuvo toda su vida obsesionado por Lorca, lo cual puede ser cierto, pero quizá no de un modo tan extremado. Habría que ampliar la hipótesis y contemplar cuánto hubo en Dalí de fijación por Buñuel y viceversa.

El cineasta era un gran amigo del disfraz, y algo de ello hay en su libro de recuerdos *Mi último suspiro* (1982). Sin embargo, en esta labor de reconstruir literariamente su existencia, halló un gran maestro en Dalí, quien había publicado en los años cuarenta su famosa *Vida secreta*, donde

[1] *Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. Autor de los libros* La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro *(1986)*, Duchamp, el amor y la muerte, incluso *(1993) y* La metáfora de la colmena *(1998).*

mostraba cómo se falsifica una vida, cómo se reinventa y manipula con el fin de crear un híbrido entre la fábula y la memoria. De algún modo, la vida es una creación, y en ese deseo de romper las fronteras entre el arte y lo vivido, ambos descubrieron un espacio privilegiado en la autobiografía. Por lo demás, los dos amigos decidieron hacer de su imagen pública una cuidada elaboración, lo cual es claro en Dalí, y se puede considerar en Buñuel, sobre todo en esa faceta de aragonés tozudo, un tanto brutal, propenso a las bromas terribles.

Su irrupción en el corazón del surrealismo es como una puñalada certera. Tanto es así que se ha llegado a especular con la posibilidad de que Dalí, en su fuero interno, aspirase a liderar el movimiento. No hay pruebas muy evidentes de tal deseo, pero argumentos no le faltaban: ambos habían penetrado en el núcleo duro surrealista en 1929, tras la primera exposición de Dalí en París y, sobre todo, después del estreno de *Un perro andaluz.* Sin embargo, ni Buñuel ni Salvador poseían la capacidad organizativa y el sentido estratégico necesarios para gestionar un grupo disciplinado.

El surrealismo era inicialmente un asunto de literatos. Tomemos, por ejemplo, la técnica del automatismo, pensada en principio para las letras. Como es obvio, los surrealistas también estaban interesados por las artes visuales; no en vano se fijaron en la pintura, y de ahí pasaron a practicar la escultura y la fotografía. Pero el cine era otra cuestión, mucho más compleja, para la cual se precisaba una industria. De modo que no se plantearon que la cinematografía pudiera ser un instrumento privilegiado para sus aspiraciones. Así estaban las cosas cuando empezaron a realizarse algunas películas experimentales: Hans Richter estrenó *Rhythmus 21* (1921) y Viking Eggeling presentó su cine abstracto. En cualquier caso, se advertía en esas producciones el tanteo experimental, y aún pasó algún tiempo hasta que hubo un cine vanguardista de cierta ambición, caso de *Entr'acte* (1924), de René Clair y Francis Picabia, y *La Coquille et le Clergyman* (1928), de Germaine Dulac. De ahí que no se pueda soslayar el impacto de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), pues logra que los jóvenes surrealistas descubran lo idóneo que puede ser el cine como herramienta para revitalizar su movimiento, sumido por esas fechas en una tremenda crisis.

La renuncia a lo que podemos llamar la lógica narrativa es lo que primero llama la atención en *Un perro andaluz.* Buñuel y Dalí han declarado en diversas ocasiones que cuando una idea les parecía coherente, de inmediato la rechazaban. Por el contrario, en *La edad de oro* (1930), también coescrita por ambos, sí se cuenta una historia. Claro que esta vez se trata de un relato muy complejo, en el cual quedan entrelazadas una historia de amor,

la historia de la humanidad y, en última instancia, la historia natural. Hay aquí una secuencia narrativa perfecta que comienza con el plano de los alacranes y, entre líneas, va delatando la crónica de la destrucción del mundo por culpa del amor, un resorte situado por encima de cualquier lógica, patria o necesidad racional. En esto tanto Buñuel como Dalí son surrealistas ortodoxos, alineados con la exaltación de *l'amour fou* ilustrada por Breton. No obstante, aun coincidiendo todos los surrealistas en la idea del amor como elemento subversivo y amenaza del orden, su concepción amorosa fue bastante diversa. La fórmula buñuelesca es más bien sadiana: sin romanticismo posible, el amor es un elemento que nos acerca de una manera implacable a los insectos. Con cierta perspectiva, esa visión entomológica del amor se observa en todas sus películas. No en vano, el genuino amor loco, el de la mantis religiosa que acaba devorando al macho en el acto sexual, fascinó también a Dalí y a los demás integrantes del movimiento.

Otro motivo destacable en *La edad de oro*, el de los obispos podridos, es un asunto de la religiosidad barroca que, naturalmente, les encantaba a Buñuel y a los demás jovenzuelos de la Residencia, educados en una férrea doctrina católica, pero al tiempo iconoclastas y blasfemos. En este caso, es forzosa la alusión al cuadro *Finis Gloriae Mundi* (1672), de Valdés Leal, alusión que podemos completar con un detalle que quizá Buñuel advirtió: entre los insectos que deambulan por el cadáver putrefacto del obispo, el pintor situó un escarabajo pelotero, criatura famosa por las bolas de estiércol que elabora. Lo cual viene a expresar que el eclesiástico es como una boñiga, no es nada. Y ese componente, sin llegar a la blasfemia, era muy cautivador para el cineasta, pues le daba una vuelta de tuerca a la idea de que todos, incluidos los obispos, somos polvo, y por tanto nuestra carne mortal no ha de ser tenida en consideración.

Distorsionado para el caso, el catolicismo es propio del universo buñuelesco. Tanto es así que para la Iglesia, Buñuel fue una presencia desconcertante, de quien no se sabía muy bien si era un cristiano radical o más bien un blasfemo. De todo ese juego de connotación surrealista, suelen destacarse objetos como el crucifijo-navaja de *Viridiana*, cuya procedencia sitúa Sánchez-Vidal en el *Dictionnaire abregé du surréalisme*, publicado por André Breton y Paul Eluard [*Crucifix en bois servant de gaine à un poignard aiguisé*].

En cuanto al tópico de los carnuzos, presente en *Un perro andaluz*, vale decir que hay burros podridos en anteriores lienzos de Dalí, como *La miel es más dulce que la sangre* (1927) y *Cenicitas* (1927-1928). Con todo, esa idea de la caballería muerta es de menor importancia de lo que se ha pre-

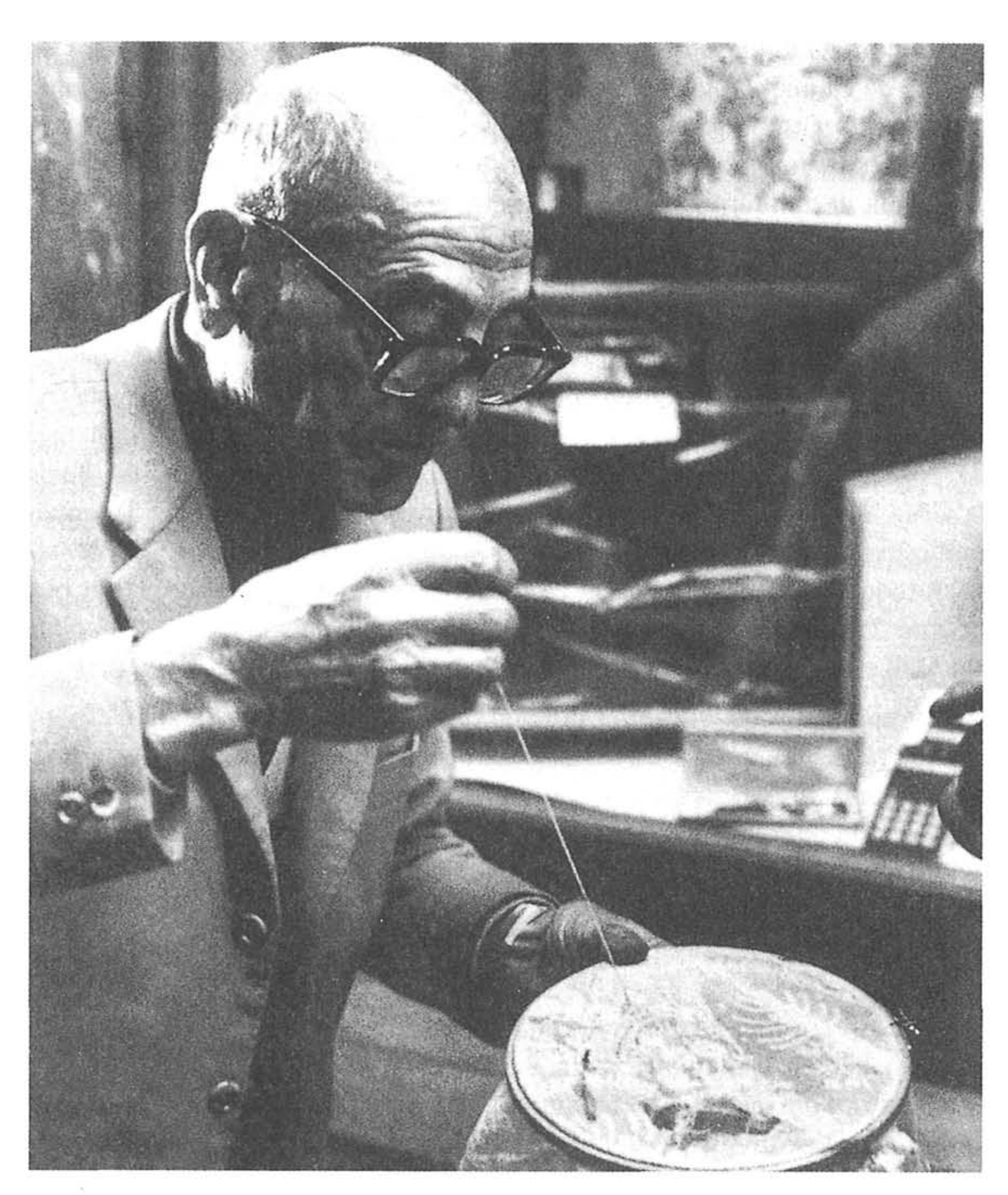
tendido; es cierto que la pandilla de residentes compartía esta broma, pero se ha olvidado un factor socio-antropológico, y es el hecho de que en todos los pueblos de España se tiraban carroñas a los barrancos para que fuesen pasto de los buitres. Había que ser un auténtico señorito de ciudad para no haber visto nunca el pellejo de un borrico pudriéndose al sol. En esta tesitura, se ha especulado mucho sobre el origen del carnuzo, citando su presencia en el *Diario juvenil* de Dalí o atribuyéndoselo a Pepín Bello. Pero la realidad es que fue una experiencia compartida no sólo por ellos, sino por todas las personas de su generación.

Como ya decíamos, la presencia de lo sadiano, también reivindicada por los surrealistas, es típica del cine de Buñuel. Por lo común, sus personajes pertenecen a la burguesía, pues así puede mostrar el estado químicamente puro de sus pasiones; de preocuparse por necesidades materiales, los mecanismos amorosos resultarían más difíciles de evidenciar. De ese modo, al invocar lo expuesto en obras como *Las 120 jornadas de Sodoma*, toda su cinematografía, desde *La edad de oro*, viene a ser una ilustración del universo sadiano.

A la hora de financiar esta película, el joven director siguió un proceso un tanto singular. Tras el estreno de *Un perro andaluz*, los vizcondes de Noailles habían decidido incluir el cine dentro de sus actividades de mecenazgo. Fue así como encargaron a Man Ray la filmación de una película sobre su villa cubista, diseñada por el arquitecto Mallet-Stevens, discípulo de Le Corbusier. El filme llevó por título *Le mystère du Chateau de Dès*, pero es mucho más recordada la otra película que patrocinaron, que fue precisamente *La edad de oro*. A Dalí le sentó muy mal que su amigo cobrase por este rodaje, un enfado que se añade al que ya sentía por el hecho de que la filmación se hubiese iniciado sin contar con él, pese a ser coescritor del guión y autor de diversos bocetos e ideas que figuran en su correspondencia y fueron empleados en la producción.

A estas razones para el resentimiento cabe añadir una explicación de carácter biográfico –la antipatía entre Gala y Buñuel– y otra ideológica, muy profunda: Salvador Dalí nunca comprendió la dimensión moral que el surrealismo asumió de la mano de Breton; tomó el movimiento como una variante de la rebelión dadaísta y, llevado por ese instinto de provocador que no ha superado la fase de *enfant terrible*, pudo ver en su protofascismo un modo de llevar el surrealismo hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo, tengo mis dudas acerca de su fascismo íntimo. Algo muy diferente sucede con Buñuel, cuyas simpatías comunistas revelan que sí comprendió la faceta moral del movimiento (pues el comunismo era por aquellas fechas un asunto moral).

Pese a tan profundas diferencias, el vínculo entre ambos queda prolongado en el tiempo. Es un hecho que Dalí envía telegramas a Buñuel, proponiéndole nuevos proyectos en común, y también es verdad que en varias ocasiones el cineasta le responde: «Agua pasada no mueve molino». Pero esa falta de sintonía no impide que haya muchos elementos dalinianos en el cine de Buñuel, quien estuvo obsesionado por su amigo, y de una manera u otra lo parodió, caricaturizó o copió –todo junto o por separado– a lo largo de su filmografía. Un ejercicio a realizar sería el inventario de esa presencia del pintor en la obra buñuelesca. Junto a paralelismos como la Última Cena de *Viridiana* y la pintada por Dalí, o el *San Antonio* daliniano y el personaje central de *Simón del desierto*, podemos citar al maléfico Jaibo de *Los olvidados* (1950), cuyo intérprete, Roberto Cobo, fue seleccionado por su gran parecido con Dalí. Otro *alter ego* del artista sería el paranoico de *Él* (1953), quien además habita en un entorno modernista (no olvidemos que Dalí concibió el método paranoico-crítico y reivindicó el *Art Nouveau* en la revista *Minotaure*). También es paranoico Archibaldo de la Cruz, el personaje protagonista de *Ensayo de un crimen* (1955), cuyas fantasías asesinas podemos emparentar con las relatadas en la *Vida secreta*. A todas luces, plantear estas y otras calas es una forma de concluir que la obra de Luis Buñuel, en sus condicionamientos decisivos, no se explica sin Dalí.



Buñuel en el rodaje de *Ese oscuro objeto del deseo* (1977)

Avatares literarios de un guionista

Carlos Barbáchano[1]

Quien intente aproximarse a la figura de Buñuel sabe de antemano que hay una obra ineludible para ese tanteo: *Conversaciones con Luis Buñuel* (Aguilar, Madrid, 1985), de Max Aub. El volumen fue elaborado por Federico Álvarez a partir de las transcripciones magnetofónicas de algunas de las abundantes entrevistas que, con y sobre Buñuel, realizó Aub poco antes de fallecer. Según parece, los herederos cuentan con un material que sextuplica lo conocido a través de esta edición, no demasiado cuidada. En conjunto, el libro reúne alrededor de cincuenta diálogos con personas que convivieron con el cineasta, lo cual supone un aporte fundamental para los investigadores, dado que a Buñuel no le agradaba ser entrevistado y escasean los testimonios del director. Por lo común, se mostraba muy reacio a la confidencia periodística y cuando lo hacía, llegaba a marear al entrevistador con falsas verdades. Resulta curioso, pero entre las pocas entrevistas de interés que se le hicieron, varias se deben a jesuitas, lo cual no ha de sorprender, pues la relación del director con el catolicismo fluctuó entre el amor y el odio.

La primera parte del libro de Aub incluye tres charlas en profundidad con el realizador, a través de las cuales obtenemos un retrato vital que completa el establecido en el libro de memorias *Mi último suspiro* (Robert Laffont, París, 1982; Plaza & Janés, Barcelona, 1982), transcrito por el fiel Jean-Claude Carrière. Con estos diálogos y otros documentos, aún inéditos, Aub pensaba hilvanar su último título, *Buñuel, novela*. Son éstas unas *Conversaciones* en las que va desvelándose la figura contradictoria y sorprendente del director: a través de las palabras de sus colaboradores, descubrimos que, si bien tenía fama de distante y hosco, se mostraba entrañable con quienes compartían sus gustos.

Tanto el libro de Carrière como el de Aub revelan otra peculiaridad buñuelesca: en ambos casos estableció sus recuerdos con la ayuda de un

[1] *Profesor y ensayista. Autor de* El cine, arte e industria *(1973),* El cine *(1981) y* Luis Buñuel *(1986). Vocal de la Comisión Aragonesa para el Primer Centenario del Nacimiento de Luis Buñuel.*

hombre de letras. Algo que también sucedió en la mayor parte de sus guiones, puesto que a la hora de redactar los libretos va a estar casi siempre acompañado por un escritor (Aub, Luis Alcoriza, Manuel Altolaguirre, Julio Alejandro, Raymond Queneau, Larrea, Henri Castillou, Carrière). No es fácil hallar una explicación a esa necesidad de compartir las tareas de escritura. Buñuel era un hombre de gran imaginación y dotado de una portentosa inteligencia visual, pero quizá le costaba fijar sus ensoñaciones. Probablemente, su fantasía, tan movediza, era más poderosa que su capacidad de aprehenderla, y por eso precisaba el concurso de una pareja creativa.

En primer lugar, siempre buscó la afinidad con esos colaboradores literarios. Existe una anécdota ilustrativa: cuando se citó con Carrière para conocerlo, comieron juntos y, a la hora de pedir los vinos, el cineasta preguntó a su compañero si aquéllos le gustaban. Éste respondió: «No sólo me gusta el vino. Sepa usted que mi familia cultiva viñedos en la Provenza». A partir de ahí, todo fue bien, porque Buñuel desconfiaba de las personas que ni fuman ni beben. Parece que, a su juicio, no son de fiar.

Aparte de su colaboración con escritores, no ha de olvidarse que la mayoría de los guiones de Buñuel son adaptaciones literarias, lo cual confirma su prolongada pasión por las letras. Se sabe de su inclinación adolescente por los novelistas rusos, de su temprano interés por la obra de Freud y los escritos de Sade, y también conocemos su obra escrita, muy vinculada a las primeras vanguardias españolas. Retomando este bagaje cultural, convertía asuntos ajenos en propios, y aunque los argumentos literarios por él adaptados no tuvieran gran cosa en común, sí coincidían con sus obsesiones personales.

Para el cineasta, trabajar en el guión era lo fundamental. Un rodaje suyo podía durar dos o tres semanas, pero llegaba a emplear un año en la escritura del texto. Como es bien conocido, en el fondo hubiera querido ser escritor. Su hijo Juan Luis revela cuánto envidiaba la libertad de los literatos, frente a los condicionamientos del realizador, aunque, a decir verdad, hizo casi siempre lo que quiso. En palabras de Buñuel, «filmar es un accidente, un accidente necesario, para que lo vean los demás, pero lo que me importa es el guión, el *script*, las situaciones, la historia, los diálogos. La palabra *cámara* no aparece en ningún *script* mío. Nunca tengo idea del desarrollo ni de lo que voy a hacer. No preparo nunca lo que voy a hacer en el plano siguiente».

El argumento será siempre un pretexto para introducir sus obsesiones. Por esa misma razón, adopta un estilo cinematográfico muy funcional y sobrio, próximo al del cine clásico norteamericano. El propio director relata en sus memorias un hecho que explica con claridad esa postura. Sucedió

durante el rodaje de *Nazarín*. El operador Gabriel Figueroa, conocido por su preciosismo, había dispuesto un encuadre muy bello, con el Popocatepetl al fondo: «Lo que hice fue, simplemente, dar media vuelta a la cámara para encuadrar un paisaje trivial, pero que me parecía más verdadero, más próximo. Nunca me ha gustado la belleza cinematográfica prefabricada que, con frecuencia, hace olvidar lo que la película quiere contar y que, personalmente, no me conmueve». De este modo, al enfocar un terreno tan austero, Buñuel confirmaba que no ha de existir nada que distraiga la verdad dramática creada en el plano.

En todas las obras literarias que proyectó llevar a la pantalla se acumulan detalles de fascinación personal. Por ejemplo, quiso adaptar *El monje*, de Matthew Gregory Lewis, aquella novela gótica que fascinó a los surrealistas y que luego rodó uno de sus estudiosos, Ado Kyrou. Un proyecto, en definitiva, muy cercano a los misterios del Medievo que tanto atrajeron al realizador (un capítulo de sus memorias lleva por título «Recuerdos de la Edad Media»). Otro tanto cabe decir sobre *Robinson Crusoe* (1952), versión cinematográfica de la novela de Defoe, en la cual Buñuel expone varios de sus temas predilectos, entre ellos la soledad y el extrañamiento ante la mujer, convertida en fetiche y fuente de temor. Como sucede con la mayoría de los títulos de su filmografía, en ambos proyectos podemos explorar no sólo sus preferencias literarias, sino también los asuntos que irá deslizando a lo largo de su carrera, las claves poéticas que explican su mundo complejo y transgresor.

Entre los clásicos españoles que más influyeron en el cineasta se suele mencionar a Gracián. Menos comentada es su inspiración cervantina. Sin embargo, la picaresca de las novelas de Cervantes está muy presente en la obra del realizador, quien se apropia también de los planteamientos éticos del *Quijote* en una película como *Nazarín*. Como queda de manifiesto, su protagonista es un desfacedor de entuertos que hace el bien en un mundo donde éste no tiene cabida, con lo que llega a hacer el mal sin pretenderlo[2].

Nazarín y *Tristana*, inspiradas en sendas novelas de su admirado Galdós, demuestran hasta qué punto la calidad de las adaptaciones buñuelescas guarda relación con el hecho de que, llegada la hora de elegir argumentos, selecciona obras muy afines a su particular registro poético. Tanto se adueña el realizador del universo galdosiano que, cuando termina el rodaje de

[2] *En esta línea, Buñuel, entrevistado en 1982 por T. Pérez-Turrent y J. de la Colina, decía: «Nazarín es un hombre fuera de lo común y por eso me gusta tanto (...) Es un* Quijote *del sacerdocio, que en vez de seguir el ejemplo de los libros de caballería, sigue el de los* Evangelios. *En vez de tener como escudero a Sancho Panza, es acompañado por dos mujeres, que son un poco sus escuderas».*

Nazarín y se proyectan los primeros rollos, el jefe de producción, Carlos Velo, advierte que el nombre del novelista es un elemento marginal en los títulos de crédito. «Maestro –le dice a Buñuel–, el nombre de Galdós aparece demasiado pequeño y esto es una novela suya». Y el cineasta, irritado, contesta: «¿Cómo que una novela de Galdós? ¡Esto es mío!».

En discreta simetría, podemos incluso identificar al realizador en una escena de *Tristana*, cuando don Lope, en su sala de estar, toma chocolate caliente con tres curas, acurrucados frente al brasero. Mientras nieva, don Lope comenta el frío que hace fuera y reflexiona: «Después de todo la vida no es tan negra...». Y así, bajo la apariencia del personaje galdosiano, con bata y boina, descubrimos a Buñuel junto a sus eclesiásticos, tan denostados y, sin embargo, tan cercanos.



Luis Buñuel y Jean Cocteau

El espejo incierto de Luis Buñuel

Agustín Sánchez Vidal[1]

Lo *buñuelesco* es tan escurridizo que cuando se quiere definir o atrapar, conduce a menudo a las más previsibles caricaturas. Y esto es algo que concierne incluso a los observadores mejor intencionados. Hay quien lo reduce a una especie de tosco baturrismo primario, o a un anticlericalismo propio de comecuras profesional. Desde luego, tampoco son más estimulantes los reduccionismos parisinos que lo canonizan como el Gran Transgresor, en la órbita de la intelectualidad surrealista. Buñuel era muy complejo, y él mismo huía de lo prefabricadamente *buñuelesco*, aunque no estoy del todo seguro de que la última etapa francesa no contenga alguna sobredosis de esos ingredientes.

Entre otras cuestiones, es verdad que tomaba *dry-martini*, que los tambores de Calanda suponían una vivencia muy importante para él, que adoraba Toledo y los insectos. Todo eso es cierto, como suelen serlo muchos tópicos. No obstante, sucede que Buñuel es un tema del que todo el mundo cree tener las supuestas *claves* tras haber visto a salto de mata algunas de sus películas o leído algún libro (especialmente sus memorias). Y las cosas son un poco más complicadas. En realidad, si se tiene un espíritu independiente y opinión propia, sus películas son muy elocuentes y no creo que necesiten excesivos intermediarios. Es cuestión de remover los prejuicios y dejarse llevar.

En cuanto a su obra escrita, habría que distinguir sus textos propiamente *literarios* de otro tipo de pasajes e intervenciones (reseñas cinematográficas, guiones, apuntes, etc.). Los realmente interesantes son, desde mi punto de vista, los poemas, la pieza de teatro *Hamlet* (escrita en colaboración con Pepín Bello, según el testimonio de éste), algunos de sus cuentos y el esbozo para la película *Ilegible, hijo de flauta*, que hizo con Juan Larrea. También son muy atractivas sus escasas, pero muy penetrantes, teorizaciones sobre el cine, donde se aprecia el gran influjo que tuvo sobre él Jean Eps-

[1] *Catedrático de Historia del Cine y Otros Medios Audiovisuales en la Universidad de Zaragoza. Entre otros libros, ha escrito* Luis Buñuel. Obra cinematográfica *(1984),* Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin *(1988),* Luis Buñuel *(1991) y* El mundo de Luis Buñuel *(1993).*

tein, a quien no se ha hecho justicia en relación con Buñuel. Simplificando mucho, se podría decir que, antes de la película *Un perro andaluz* (1929), sus escritos guardan una estrecha relación con Ramón Gómez de la Serna, el creacionismo (sobre todo, Juan Larrea) y, ya en la transición al surrealismo, Benjamin Péret.

Situados en este contexto, viene al caso aclarar que, efectivamente, fui el promotor, recopilador, prologuista y anotador de la *Obra Literaria* de Luis Buñuel, libro que en 1976 iba a ser publicado por la editorial Movimiento Cultural, pero que finalmente apareció en 1982 en las Ediciones del Heraldo de Aragón, cuando aún vivía el cineasta. Sin embargo, no fui el *editor* en el sentido filológico de la palabra. En otras ocasiones ya he explicado que los textos no están editados según los criterios que yo hubiese seguido, y que pueden deducirse de mis notas. Ahora, muerto Buñuel, aquel proyecto original resulta, por desgracia, irrecuperable.

A la hora de repasar las lecturas que influyeron en el realizador, los libros de entomología escritos por J.H. Fabre (Espasa Calpe, 1920) tienen un particular interés. En este ámbito, Fabre y los insectos no sólo valen por sí mismos, sino como indicio del interés que sentía Buñuel por la biología. Sucede que –además del entomólogo Ignacio Bolívar, con quien trabajó Buñuel–, los insectos contaban con valedores como Fabre o Maeterlinck que, no se olvide, eran formidables escritores, cada cual en su estilo. Para el cineasta fueron un recurso fundamental, porque le permitieron encomendar a esos animales todo el plano pulsional del ser humano, tan importante.

En otro sentido, la gravitación del libro *Las Hurdes, étude de géographie humaine* (1927), de Maurice Legendre, sobre *Las Hurdes / Tierra sin pan* (1933) es tan grande en algunos pasajes que podría hablarse casi de «adaptación», si el término no fuera tan excesivo debido a su empleo habitual para el cine de ficción. Lo que no creo que sea *Las Hurdes* es un documental etnográfico. En todo caso, se trataría de un «documental surrealista», en el sentido en que empleaban habitualmente el vocablo Salvador Dalí o la revista *Documents*, de Bataille y compañía. El propósito de este tipo de «documentos» es hacer que afloren las zonas marginadas de la geografía y la sociedad, del mismo modo que *Un perro andaluz* había introducido la cámara en los márgenes de la conciencia o *Los olvidados* lo haría en los suburbios de la gran ciudad. A mi juicio, existe una gran continuidad entre todos esos planteamientos.

Al llegar a este punto, conviene señalar que el realizador vive un periodo de interés cuando hacia 1935 se asocia con Ricardo Urgoiti para constituir

la compañía cinematográfica Filmófono. Buñuel participó en la empresa como socio capitalista, productor ejecutivo que controlaba todo el proceso y en ocasiones, según algunos testimonios más que fiables, también como realizador. Pero bastaría con lo segundo para calibrar hasta qué punto era responsable último de cuanto allí se hacía, aunque él no quisiera firmar las películas para no comprometer su prestigio vanguardista. Los productos resultantes se inscriben de lleno en las coordenadas propias del cine comercial de ese momento (1935-1936), es decir, la tendencia que suele denominarse «populismo republicano».

Me gustaría poder explicar con detalle las actividades de Luis Buñuel durante la Guerra Civil española, pero ésta continúa siendo una de las más claras lagunas que padecemos en el conocimiento de su biografía. Ya exiliado, el cineasta coincidió con José Rubia Barcia en los Estados Unidos, y fue allí uno de los mejores amigos de éste y de su esposa, Eva López. Trabajaron en los estudios de doblaje de Hollywood, e incluso escribieron juntos un guión recientemente llevado al cine, *La novia de los ojos asombrados*. Más tarde, Rubia Barcia fue profesor de literatura española en la UCLA (él era un gran especialista en Valle-Inclán) y Buñuel se afincó en México, pero su gran aprecio les llevó a no perder nunca el contacto.

El caso de Juan Larrea es distinto, pues fue una admiración temprana de Buñuel. Tiempo después, en 1947, unieron sus fuerzas en la escritura de *Ilegible, hijo de flauta*, dando lugar a uno de sus mejores guiones. Sin embargo, no llegaron a un acuerdo en las versiones posteriores y Larrea le acusó de haber utilizado sus ideas en *Robinson Crusoe* (1952) y *La vía láctea* (*La voie lactée*, 1969). En 1980 Larrea entregó a Octavio Paz «su» versión de *Ilegible* sin consultarlo con Buñuel, y éste, sin disimular su enfado por esa iniciativa unilateral, me entregó «su» propia versión para publicarla en la *Obra Literaria*. Pero aún hay otras versiones, y por ello resulta muy complicado editar todo ese material.

En cuanto a sus relaciones con otros exiliados republicanos, habría que pormenorizar mucho para ser un poco exactos. Él tenía su círculo de amigos, en el que figuraban, por ejemplo, Mantecón, Bergamín, Max Aub, Gustavo Pittaluga, Julio Alejandro y Manuel Altolaguirre. Por lo demás, no creo que fuera exactamente un «activista».

Su película más polémica de aquella etapa, *Los olvidados* (1950), cambió la imagen de México hasta unos extremos que, supongo, sólo resultan comparables a *Los hijos de Sánchez*, el libro de Oscar Lewis llevado al cine por Hall Bartlett en 1978. También amplió las perspectivas del cine que allí se hacía. Fue, a no dudarlo, un filme muy valiente, que nos recuerda un aspec-

to de Luis Buñuel olvidado con relativa frecuencia. Y es que, con tal de no renunciar a sus convicciones más profundas, asumió muchos riesgos a lo largo de su carrera. No obstante, he de añadir que, a la hora de abordar el trance, tomó sus medidas con el fin de lograr el apoyo del grupo surrealista de cara a la presentación en el Festival de Cannes. Ahí es donde Octavio Paz desempeñó un papel indispensable, al escribir e imprimir a ciclostil una hoja que se entregaba a los asistentes. Sin ese colchón de prestigio de Paz y los surrealistas, Buñuel lo hubiera pasado muy mal en México. Gracias a ellos, empezó a conquistar una posición y un respeto en el ambiente cultural de aquel país.

En lo que hace al siguiente tramo de la cinematografía de Buñuel, habría que distinguir no una, sino dos estapas francesas (y ello sin tener en cuenta la temporada parisina en que se rodaron *Un perro andaluz* y *La edad de oro*). Es decir, un primer periodo que va de 1955 a 1959, cuando rueda *Cela s'appelle l'aurore*, *La mort en ce jardin* y *La fièvre monte à El Pao*; y una segunda etapa que se abre en 1964 con *Le journal d'une femme de chambre* y se cierra en 1977 con *Cet obscur objet du désir*. En todos los órdenes, la fase de 1955-59 es mucho más inestable que la de 1964-77, y aunque quizá esta última cuente con las películas más militantes desde el punto de vista ideológico y político, no creo que reúna las más logradas. La otra tiene mayor interés, porque recupera su talante experimental, sobre todo en *La vía láctea* (1969). También es verdad que la superior factura técnica no siempre está acompañada por la garra que tenían sus mejores películas mexicanas, y a menudo da la impresión de que se le está preparando todo a Buñuel para que «haga de Buñuel».

Viridiana (1961) y *Tristana* (1970) son dos películas muy particulares dentro de su filmografía, y no sólo por el hecho de que –junto a *Las Hurdes*, y con todas las matizaciones que se quieran– sean sus dos obras más inequívocamente españolas. Ambas plantean cuestiones de gran interés, como por ejemplo, ese trasfondo galdosiano que se prolonga desde *Nazarín* (1958) de la mano del guionista Julio Alejandro. Por lo demás, esto constituye sólo un indicio de la relación de Buñuel con el «famoso realismo español», según sus propias palabras. Es decir: esos extremosos vaivenes entre nuestra mística y nuestra picaresca, por citar sólo dos de tantos Escilas y Caribdis de la literatura y la cultura españolas. O, dicho de otro modo, la muy honda relación de Buñuel con toda una tradición autóctona. ¿Cómo entender, si no, la vinculación con Toledo o la «escondida senda» que se advierte, por ejemplo, entre *El Criticón* y *La vía láctea*, película tan

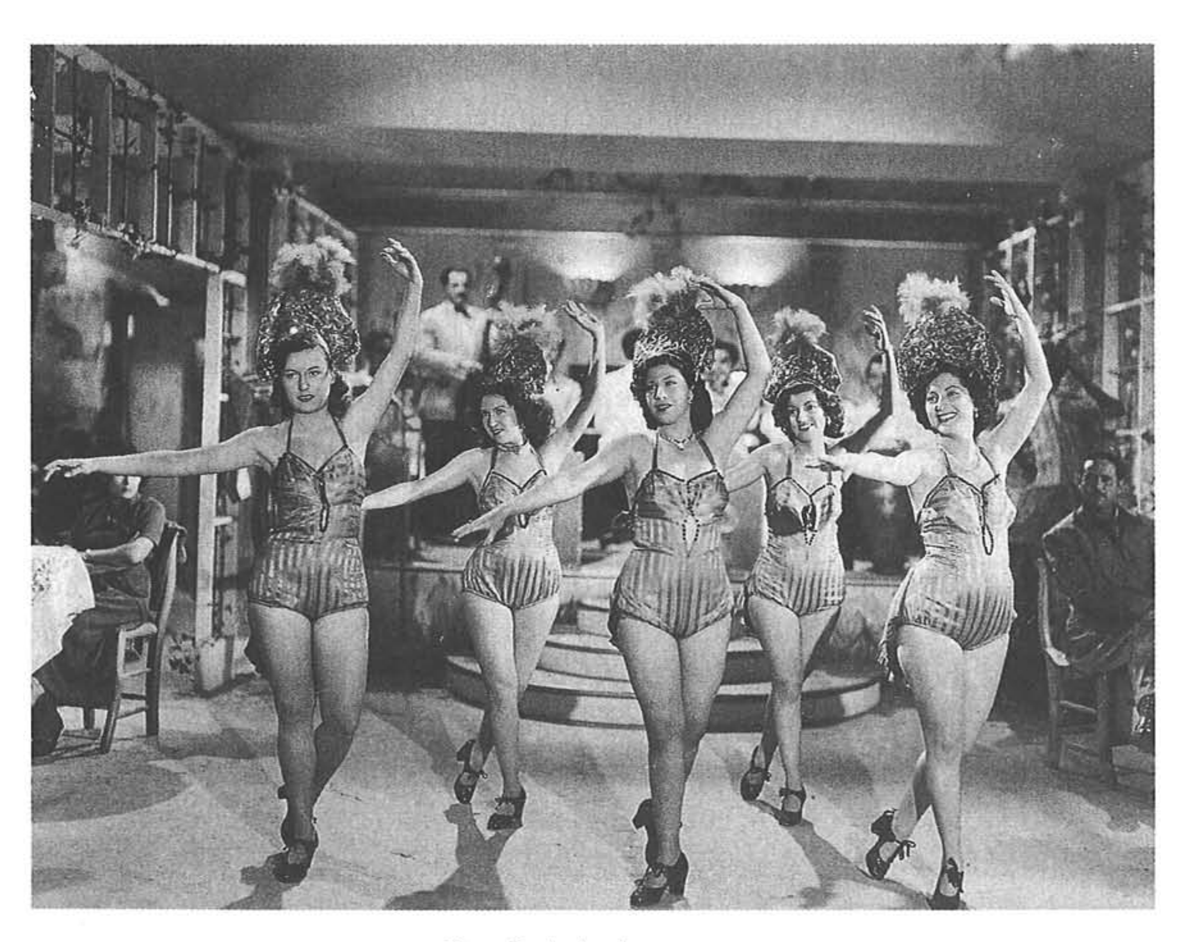
evidentemente surgida de un costillar de los *Heterodoxos* de Menéndez y Pelayo?

La significación de ambos títulos dentro de la historia del cine español es obvia: *Viridiana* fue la gran oportunidad perdida para reincorporar a Buñuel a este país, en un momento en que despegaba el llamado Nuevo Cine Español y él se encontraba en plena madurez. *Tristana* fue harina de otro costal, puesto que aquella posibilidad, vigente una década antes, ya era entonces agua pasada. Aun así, ambas constituyen un magnífico ejemplo de cómo hacer un cine universal con temas, paisajes y rostros de aquí mismo y presupuestos nada espectaculares.

Considerado este contexto, no creo que Buñuel tenga herederos cinematográficos, ni dentro ni fuera de España. Su fórmula no puede ser reducida a receta porque no es un *estilo* ni se basa en instancias externas: lo más interesante de él es su mundo personal, sus inquietudes, los problemas que se planteaba y cómo los resolvía, y sobre todo la forma en que manejaba los materiales irracionales. Habría que copiar todo eso para elaborar un cine como el suyo, y carece de sentido hacerlo. Dicho ésto, basta hojear sus memorias, *Mi último suspiro* (1982), para constatar que sólo aparece fotografiado individualmente con un director de cine, Carlos Saura. No es casual, claro, porque lo apreciaba mucho. Pero, aun así, creo que tampoco Saura es un discípulo o un heredero de Buñuel. Hay cosas que los unen, afinidades a veces muy profundas, pero sus cinematografías resultan muy diferentes. Y otros realizadores, que *buñuelean* de modo más o menos premeditado, suelen quedarse en lo accesorio, y no en lo esencial, que en su caso deriva de una honda consideración de cuestiones de mucho calado: la muerte, la religión, el sexo, las relaciones entre las instancias racionales e irracionales del ser humano, entre el instinto y la cultura.

Al llegar a este punto, confieso que me cuesta entrar en la parte más personal del cineasta. Además de algunas entrevistas en España, cuando verdaderamente pude conocerlo un poco fue hacia 1980, durante dos semanas de estancia en México, viéndole desenvolverse en su propia casa, con su puntualidad y su sentido del orden casi prusianos. Era un hombre que se las sabía todas, nada fácil, y perfectamente consciente de su entidad y papel, pero que, a pesar de todo eso, había logrado mantener una extraña inocencia (no confundir con ingenuidad), además de ser humilde y muy generoso. Tenía esa vieja y entrañable hospitalidad española que uno sentía con tantos exiliados (por ejemplo, con José Rubia Barcia y Eva, o Paco Ignacio Taibo y Mari), y también un gran sentido del humor. A su lado el tiempo volaba, pues era un gran conversador y bebedor, de la escuela de

las tertulias de antaño. Y poseía una gran sensibilidad que, por supuesto, no le gustaba evidenciar. Recuerdo que cuando en la Semana Santa de 1980 vino a España con la idea muy clara de que era su última visita, y se iba despidiendo de tantos lugares queridos, teníamos que desviar la mirada o meternos en el coche, como si no viéramos las lágrimas que caían de sus ojos.



Don Quintín el amargao

Retablo nocturno del perro andaluz

Rafael Utrera Macías[1]

Implicaciones críticas

Buñuel es considerado un insigne cineasta, pero no sé si la palabra clásico es la más adecuada para situarlo en la Historia de la Cultura. Por lo demás, esta opinión favorable no siempre fue así. Quienes nos formamos –o informamos– cinematográficamente durante la década de los sesenta adquirimos una idea sobre el artista aragonés muy diferente de la que ahora podamos tener. La etapa surrealista quedaba demasiado lejos y, en todo caso, era bien distinta de los principios de subversión o cambio que cabía manejar en pleno franquismo. Y la etapa mexicana nos parecía demasiado inmersa en los géneros populares, tan menospreciados, de modo que atreverse a distinguir la paja del trigo no figuraba entre los valores de moda. La biografía crítica de José Francisco Aranda estaba por llegar[2] y don Luis todavía no había desarrollado esa etapa europea que, más allá del escándalo de *Viridiana*, supondría la popularización de su nombre y el conocimiento de su obra por parte de aquella burguesía que retrató en sus piezas últimas.

Ciertamente, la valoración de Buñuel se ha completado en tiempos más cercanos, merced al examen biográfico y a enfoques como el psicoanalítico. Sin duda, muchos eran los ámbitos por abordar. Así, la literatura del joven aragonés era un aspecto tan olvidado para unos como desconocido para otros. Por esa razón, cuando en 1982 el profesor Sánchez Vidal, asesorado por Buñuel, publicó la obra literaria de este último, lectores e investigadores descubrieron unos textos que, además de preceder a la cinematografía buñuelesca, la fecundaban de tal modo que cabía establecer el pertinente vínculo entre ambas expresiones, nacidas de idéntica conceptualización.

[1] *Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Sevilla. Entre otros libros, es autor de* Modernismo y 98 frente a cinematógrafo *(1981),* Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico *(1985),* Federico García Lorca/Cine *(1986)* y Azorín: periodismo cinematográfico (1998).

[2] *Aranda, J. Francisco:* Luis Buñuel: biografía crítica. *Lumen, Barcelona, 1970.*

Otros libros han aportado informaciones y desarrollado planteamientos que, veinte años atrás, nos eran desconocidos. Junto a ensayos como *Luis Buñuel, de la literatura al cine* (1993), de Antonio Monegal, cabe citar confidencias del propio cineasta, caso de *Mi último suspiro* y *Buñuel por Buñuel* (Pérez Turrent-De la Colina, 1993), así como la edición de las cartas enviadas entre 1945 y 1982 a José Rubia Barcia, reunidas en el volumen *Con Luis Buñuel en Hollywood y después* (1992), donde hallamos personalísimas referencias familiares y opiniones propias sobre su obra, además de múltiples detalles sobre su vida en Estados Unidos y México.

Por si ello no bastara en este progresivo análisis, el estudio cruzado de biografías y creaciones catalogables en la generación denominada «del 27» o –según la terminología de Bergamín– «constelación», permite abordar la obra de estos autores desde una perspectiva mucho más generosa. Quiere esto decir que una aproximación a la figura de Luis Buñuel implica no perder de vista sus influencias literarias ni sus amistades juveniles, y ello en el marco de un lenguaje generacional selectivamente usado por el artista.

Las metamorfosis en literatura

Hay un escritor Buñuel con una cumplida obra literaria, juvenil si se quiere, pero en la que está esbozado su trayecto cinematográfico posterior. Son los suyos textos en prosa y verso que difundieron las revistas literarias *Hélix*, *Alfar*, *Horizonte* y *La Gaceta Literaria*. Se trata de incursiones en la literatura surrealista de quien cultivó asimismo la greguería, cautivado por el estilo de Ramón Gómez de la Serna. El *collage*, la combinación de escritos reunidos arbitrariamente, los recortes de periódicos montados caprichosamente, son recursos que se inscriben en la estética del absurdo; los dadaístas los habían puesto de moda y el aragonés no se priva de practicarlos.

En *Por qué no uso reloj* se aprecia con claridad la influencia de las nuevas concepciones espacio-temporales emanadas de las teorías de la relatividad de Einstein, divulgadas cuando era huésped de la Residencia de Estudiantes. También está presente el tema deportivo, exaltador de la vida al aire libre, como en *Ramuneta en la playa*. No olvidemos que a esta generación se la ha llamado «la del cine y los deportes» y el joven escritor no podía escapar al tópico.

Entre las piezas más significativas de su progresión literaria figura el homónimo shakespeariano que tituló *Hamlet*[3], escrito hacia 1927 y repre-

[3] *El texto de* Hamlet *figura entre los recogidos en el volumen* De Baroja a Buñuel: cuentos de cine *(Clan, 1999), preparado por Rafael Utrera.*

sentado en el Café Select de París por un grupo de amigos del autor. A modo de anécdota, diremos que no había mujeres en el reparto, dado que los personajes femeninos eran interpretados por hombres.

Los antecedentes de aquel *Hamlet* han sido señalados por el profesor Sánchez Vidal. Aun cuando el nombre de Apollinaire se hace evidente, Buñuel logra personalizar sus preocupaciones culturales y convierte su texto en avanzada de nuestro teatro surrealista. Desde otro punto de vista, parece que el aragonés puso música a Valle Inclán cuando en *Luces de bohemia* se dice que Hamlet y Ofelia «serían dos tipos regocijados» en la dramática española. Y aún cabe citar nuevamente a Gómez de la Serna (Ramón escribiría algunos guiones a petición de su amigo Luis), quien establece en *Las cosas y el ello* un discurso donde se defiende un arte abierto, capaz de otorgar a los objetos nuevas dimensiones, significaciones y actuaciones superadoras de su anodino contexto habitual.

Teniendo esto en cuenta, el lector del peculiarísimo *Hamlet* buñueliano advertirá que temas como *el doble* (Agrifonte pregunta: «¿Quién es el hijo de mi madre?», y Hamlet contesta: «Sois Doña Iracunda de Álvaro Menor») y *la identidad* («las sombras de los tres riñen metafísicamente azuzadas por sus propios amos») quedan resueltos en situaciones donde el humor adquiere distintos grados retóricos y ciertos matices de estilo, tales como los cambios de perspectiva y las contradicciones de términos. En esta dirección, los ejemplos se presentan en el mismo reparto: por un juego de paralelismo descriptivo y antítesis, Hamlet y Agrifonte quedan convertidos en amantes de Leticia, pero uno «de la parte superior» y el otro «del punto interesante». Del mismo modo, un sustantivo puede ir provisto de adjetivos que semánticamente no le corresponden, como sucede en «maquillada ira», «luces solubles del día», «barrocos remordimientos» e «inverecundos participios». Algo parecido cabe señalar acerca del valor sinestésico manifestado en expresiones como «el blanco agujero del atardecer» que un invisible pastorcillo «hace sonar». Este *collage* de recursos no evita frases hechas que dejan entreoír ecos de Cervantes, Rubén, Zorrilla, Shakespeare y la astracanada.

Lo que un libreto encubre

Ciertos guiones del director aragonés nunca llegaron a filmarse. Atendiendo a semejante producción, el Instituto de Estudios Turolenses ha publicado algunos volúmenes con esos textos, aportando en cada caso introducciones que analizan con detalle sus cualidades y las dificultades de su puesta en escena.

Goya es una aspiración de 1926 que resultó frustrada en dos ocasiones: en 1928, fecha en que consideró este proyecto la productora Julio César, y en 1937, cuando fue desestimado por la Paramount. Así las cosas, el acuerdo de Buñuel con la Junta para la celebración del Centenario del pintor se orientaba por un filme de episodios donde la dimensión humana prevaleciera sobre la artística, debidamente contextualizada en el ambiente de su época. En su deseo de superar lo meramente histórico, el joven guionista manejó documentación diversa y, al parecer, siguió como fuentes primordiales a dos autores: Ángel Salcedo, quien orienta los personajes principales, y el conde de la Viñaza que, como apunta Gonzalo M. Borrás en el minucioso prólogo de la edición, «resolvía todos los intereses de Buñuel en relación con el filme: su tiempo, para disponerlo como telón de fondo de la acción; su vida, para desarrollarla episódicamente; y, finalmente, sus obras, para utilizarlas como guiño goyesco en algunas composiciones de escenario».

El temperamento de Goya, su relación con la duquesa de Alba y el planteamiento romántico de su biografía son claves asumidas por el futuro cineasta aragonés. Es muy posible que la nueva dimensión aportada por la historiografía del momento convirtiera en obsoleto el guión. Sea cual fuere la causa, al cabo resultó imposible la realización del filme. Más allá de esta circunstancia, hay otro detalle que señala muy oportunamente Borrás: Ramón Gómez de la Serna publicó su *Goya* en 1928, y la suya es una lectura donde la clave surrealista es apropiada, ya que «el pintor encuentra la liberación en el subconsciente». No obstante, el autor de *Un perro andaluz* no parece tener preocupación alguna sobre un procedimiento surrealista digno de fecundar aquel guión referido a su paisano universal.

Otro guión jamás filmado, *Là-bas*, parte de la novela homónima de Joris-Karl Huysmans. Según cuenta su sobrino Pedro Christian García Buñuel, el director estuvo interesado por este novelista desde su etapa de la Residencia. Durante quince años, desde 1961 hasta 1976, tuvo dudas acerca del proyecto, a pesar de la insistencia del productor Serge Silberman y del actor Gerard Départdieu. Si bien llevar la Edad Media al cine siempre le pareció demasiado difícil, hay una serie de motivos que aquí aparecerían como variante de lo mostrado en otros títulos: las campanas, el rezo del Ángelus y, sobre todo, la imagen del Cristo crucificado riéndose que describió en su texto *Una jirafa* (*Le Surréalisme au Service de la Révolution*, num. 6, París, 1933) y luego apareció en *Nazarín*. Por lo demás, no cabe duda de que personajes concretos como Docre, el canónigo que «alimenta ratones blancos con hostias» consagradas y se hace tatuar la cruz en la planta de los pies para pisarla constantemente, son de gran atractivo.

Johnny cogió su fusil es una película de Dalton Trumbo cuyo estreno en 1971 celebramos por su marcado carácter antibelicista. El celebérrimo guionista de Hollywood, víctima de las iras maccartistas, adaptaba su homónima novela, escrita en 1938, tras haber intentado que su amigo Luis Buñuel la dirigiera en México, durante los años setenta. Cierto es que el proyecto nunca llegó a materializarse, pero quedó la correspondiente versión de un guión cuya autoría corresponde tanto al novelista como al cineasta. La edición publicada por el Instituto Turolense –con introducción de García Buñuel– aporta una significativa dedicatoria de Trumbo a Luis, «que va a traer este libro a la vida». El director vio el filme en Cannes e incluso acompañó a Trumbo en su conferencia de prensa, pero aquella película le resultó demasiado larga y «desgraciadamente ilustrada con sueños académicos».

El último de sus proyectos recibió varios títulos provisionales, según la costumbre del aragonés. Finalmente ha sido publicado como *Agón* y responde a las preocupaciones últimas de un Buñuel a quien el fenómeno terrorista no pasaba desapercibido (recuérdese a tal efecto la primera secuencia de *Ese oscuro objeto del deseo*). De hecho, en su texto *Pesimismo* declara taxativamente que, aun comprendiendo las motivaciones del terrorismo, las desaprueba, porque además de no resolver nada, hacen el juego a la derecha y a la represión. Y al hilo de otras consideraciones sobre el deterioro que causa en la conciencia humana el exceso de información, sobre la imposibilidad de encontrarse consigo mismo y la confusión total existente, afirma que «después de *Un chien andalou* el mundo ha progresado hacia el absurdo. Sólo yo no he cambiado. Permanezco católico y ateo gracias a Dios».

Buñuel y Lorca: episodios de un encuentro

A Lorca, como a tantos otros residentes, el séptimo arte le llega de la mano de Luis Buñuel, adelantado español en la cinematografía francesa desde 1925 y, desde 1929 (con *Un perro andaluz*), el cineasta de la generación. Al margen de las relaciones cinematográficas que entre Buñuel y Federico puedan establecerse en el contexto de la Residencia, lo más significativo es la profunda amistad nacida en 1919 entre «el andaluz refinado» y «el aragonés tosco», que dejará huella indeleble en la vida y en la obra de ambos.

No escatima el cineasta en sus memorias elogios para su compañero, porque «la obra maestra era él», ni elude la influencia ejercida por el granadi-

no tanto para descubrirle el sentido de la poesía como para sugerirle títulos como *La leyenda áurea*, uno de cuyos pasajes, el dedicado a San Simeón el Estilita, convertiría tiempo después en película: *Simón del desierto* (1965).

A la hora de analizar la relación personal establecida entre ambos, hay que destacar ese rico anecdotario sentimental que le permite a Luis evocar la Orden de Toledo, creada por él en 1923. De hecho, Federico fue miembro fundador del citado grupo, junto a su hermano Francisco, Rafael Sánchez Ventura, Pedro Garfias, Augusto Centeno, José Uzelay y Ernestina González. El secretario era José Bello y entre los «caballeros», figuraban Alberti, Urgoiti, Dalí, José María Hinojosa, María Teresa León, Hernando Viñes y la esposa de Buñuel, Jeanne. Asimismo, había «escuderos», caso de Georges Sadoul, Élie Lotar, Ana Mª Custodio, Roger Désormières y algunos más.

También podrá Buñuel recordar sus conversaciones con Lorca en la Posada de la Sangre, donde se comentaban mutuamente sus personalidades mientras se ponía de relieve el egocentrismo del poeta. O rememorar el encuentro madrileño con Falla, la lectura de *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (durante la cual Buñuel y Dalí interrumpen al autor para indicarle, sin paliativos, que aquello «es una mierda»), el estreno de *Yerma* y otros protocolos.

El recuerdo se ha perpetuado en una serie de fotos que testimonian aquella amistad. Así, en esas placas los vemos representando *Don Juan Tenorio* en la Residencia de Estudiantes, hacia 1921, y también montados en la moto y en el avión de cartón del feriante-fotógrafo, allá por 1924, en la madrileña verbena de San Antonio. Sabemos, sin embargo, que la relación entre Lorca y Buñuel se quebrantará de forma circunstancial cuando Federico se sienta aludido, y personalmente agraviado, por entender que la película *Un perro andaluz* está dirigida contra él. (Más adelante abordaremos ese conflicto con mayor detalle.)

La revista que aglutinó a los miembros de toda esta generación y potenció el entusiasmo por el cine fue *La Gaceta Literaria* (1927-1931). El número 2 incluye la primera crónica cinematográfica firmada por Luis Buñuel. Posteriormente harían lo propio Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero, Antonio G. Solalinde, Julio Álvarez del Vayo, Benjamín Jarnés, Salvador Dalí, Rafael Alberti, Luis Gómez Mesa y otros más. El talante liberal de la publicación actuó como aglutinante de aquel grupo intelectual, sirviendo de nexo entre éste y la generación precedente. Por lo demás, su acendrada preocupación por los movimientos de vanguardia queda de manifiesto en el modo en que privilegió al cine entre sus escritos y actividades.

Buñuel en la poesía de Federico

Dentro de la obra poética de Lorca podemos destacar una serie de títulos dedicados a Luis Buñuel. En este caso, el temario de las composiciones nada tiene que ver con lo cinematográfico: su interés se cifra en la voluntad del poeta por perpetuar el nombre de su amigo junto a ellas. *Canciones* acoge materiales elaborados entre 1921 y 1924. Bajo el epígrafe *Juegos*, figuran los poemas «Ribereñas», «A Irene García», «Al oído de una muchacha», «Las gentes iban», «Canción del mariquita», «Árbol de canción», «Naranja y limón» y «La calle de los mudos». Según reza el texto, están «Dedicados a la cabeza de Luis Buñuel. En grand plain [sic]». Asimismo, bajo el título *Suite del regreso*, hallamos las palabras «A Luis Buñuel». De acuerdo con el testimonio de Miguel García-Posada, la dedicatoria queda tachada en el manuscrito original.

Diálogo con Luis Buñuel es un texto inconcluso donde el autor sólo desarrolla la escena primera. El original está escrito con tinta negra en las dos caras de una sola cuartilla. Manuel Fernández Montesinos estima que debió redactarse hacia 1925. La conversación se sitúa en una «habitación blanca con los muebles de pino», por cuya ventana se ven «largas nubes dormidas». Los tres dialogantes son Federico, Luis y «Aug» (sic). Bien identificados los dos primeros, puede pensarse que el tercero es Augusto Centeno, residente y miembro fundador de la Orden de Toledo. El brevísimo diálogo contiene cuatro intervenciones de Lorca, cinco de Buñuel y dos de Augusto. El tema se centra en una amistosa discusión sobre los viajes; se combinan las efectivas recriminaciones con las preferencias personales. Para Luis, éstos constituyen «una obsesión», Federico prefiere «viajar alrededor de mi jardín» y Augusto quisiera viajar «a ciertos países». El autor, finalmente, apostilla que «del norte al sur de la veleta del tejado, hay la misma distancia que de un polo a otro polo». La tarde y los gorriones cierran un inconcluso episodio.

Mi último suspiro ha hecho públicos otros poemas lorquianos, con indicación de los momentos en que fueron escritos. Según nos dice Buñuel, en el dorso de la fotografía donde aparecen montados en la moto de cartón del fotógrafo, «a las tres de la madrugada, borrachos los dos, Federico escribió una poesía improvisada en menos de tres minutos»:

La primera verbena que Dios envía
es la de San Antonio de la Florida.
Luis: en el encanto de la madrugada,
canto mi amistad siempre florecida,

la luna grande luce y rueda
por las altas nubes tranquilas,
mi corazón luce y rueda
en la noche verde y amarilla,
Luis, mi amistad apasionada
hace una trenza con la brisa.
El niño toca el pianillo
triste, sin una sonrisa,
bajo los arcos de papel,
estrecho tu mano amiga.

Más adelante, en 1929, Federico regaló a Luis un libro sobre el que «escribió unos versos, inéditos también». Son éstos:

Cielo azul
Campo amarillo

Monte azul
Campo amarillo

Por la llanura desierta
Va caminando un olivo

Un solo
Olivo.

Los poemas dedicados al aragonés y las páginas escritas por éste desde el recuerdo son un complemento necesario para precisar las respectivas biografías, especialmente en aquel punto donde ambas confluyen. Cuando el genio austero de Calanda dice del poeta de Fuente Vaqueros: «Le debo más de cuanto podría expresar», entendemos que no es ninguna hipérbole.

Problemas y figuras

El espectador que haya visto *Un perro andaluz* se habrá preguntado cuál es la relación entre el título y las imágenes que la película ofrece. ¿Y quién es el perro andaluz? Evidentemente, no hay relación lógica entre el nombre del filme y su temática. En todo caso, ya sabíamos que *Un perro andaluz* era un poemario que Buñuel había ido escribiendo en su etapa de formación. Cuando Dalí y Buñuel completan el guión, deciden titularlo *Prohibido asomarse al interior*, si bien al final cambiarán el rótulo. En

definitiva, el texto daliniano *Un chien andalou* no es otra cosa que una advertencia y un ataque contra el espectador que aplaude por novedad cuanto admira como extraño, víctima del mundo arbitrario impuesto como real por los literatos.

A la hora de contextualizar la proyección española de aquella cinta, cabe subrayar que las actividades cinematográficas de *La Gaceta Literaria* se canalizarán a través del Cine-Club Español, inaugurado por Giménez Caballero el 23 de diciembre de 1928. Tanto en la sesión octava como en la decimocuarta, se exhibió *Un perro andaluz*.

Lorca marcha a Nueva York sin haber visto la película de Buñuel. Si seguimos a Gibson en la cronología lorquiana, el filme ya se ha estrenado en París cuando Federico, junto a Fernando de los Ríos y su sobrina, pasa una noche en la capital francesa, camino de Inglaterra, donde embarcará rumbo a Norteamérica. La estancia parisina queda resumida en tres acontecimientos: la visita al Louvre, el intento de saludar a Imperio Argentina y el encuentro con la hispanista Mathilde Pomès. Todo ello parece indicar que cuando Lorca se entrevista con Emilio Amero y se dispone a escribir su guión *Viaje a la Luna* (1929-1930), todavía no ha visto *Un perro andaluz*.

Ya en Estados Unidos, Federico le dice a Ángel del Río: «Buñuel ha hecho una *mierdesita* así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo». Es posible que esté hablando de oídas, por lo que le han contado, por lo que ha podido leer. Pero no parece existir el testimonio que garantice su conocimiento inmediato de la película, y ello pone en entredicho las influencias que puedan percibirse del filme del aragonés en *Viaje a la Luna*.



Francisco Rabal en *Nazarín*

Por un retrato de Luis Buñuel

Entrevista con Carlos Saura y Francisco Rabal

Guzmán Urrero Peña

Entre los proyectos de Buñuel que no llegaron a prosperar figura un guión, Goya, *presentado sin éxito a la Junta Magna del Centenario de Goya en Zaragoza. Otro tanto ocurrió con el libreto en inglés* La duquesa de Alba y Goya, *que ofreció el director a la compañía cinematográfica Paramount Pictures en 1937. Vista a esa luz, la representación que del pintor aragonés hace Carlos Saura en su filme* Goya en Burdeos *(1999) adquiere un tinte buñuelesco lleno de sentido. Para calibrar este cotejo entre Goya y Buñuel, conviene antes recordar la confianza depositada por el realizador en su paisano y amigo: «De Carlos Saura, aragonés como yo, a quien conozco hace tiempo (incluso consiguió hacerme interpretar un papel de verdugo en su película* Llanto por un bandido*), me gustaron mucho* La caza *y* La prima Angélica. *Es un cineasta al que soy generalmente muy sensible». Nótese que tal elogio, registrado en* Mi último suspiro, *permite colocar a Buñuel en el centro del plan goyesco de Saura, fin del movimiento iniciado con aquellas variaciones en torno al pintor escritas por el director de Calanda. En suma, todo un juego de simetrías que, sin sustraerlo a precisiones de memoria y afecto, propusimos al director Carlos Saura y al actor Francisco Rabal durante el encuentro con la prensa celebrado el 4 de noviembre de 1999, tras el preestreno de* Goya en Burdeos.

CARLOS SAURA: Todos sabemos que Buñuel es un extraordinario cineasta, pero además fue para mí un amigo entrañable, desgraciadamente perdido. Conversar con él era una experiencia maravillosa, dado que siempre tenía infinidad de ocurrencias. Y han sido esas charlas una fuente de inspiración muy considerable a la hora de redactar mi guión sobre Goya. Los diálogos de la película son, lógicamente, invenciones, pues el pintor apenas dejó constancia escrita de sus pensamientos, más allá de su conocido epistolario con Zapater. Por esa razón, a la hora de rellenar las diversas lagunas de su personalidad, opté por atribuirle frases que yo había escuchado decir a Buñuel; no en vano considero que son muchos los parale-

lismos existentes entre ambas figuras. Lo cual viene a justificar otro detalle de la caracterización: cuando Francisco Rabal me preguntó cómo veía yo al personaje, le dije que debía imitar, con cierta mesura, el habla de Luis Buñuel. A la vista de algunas secuencias, me parece que tal imitación casi resulta exagerada, y yo estoy viendo ahí a un Buñuel redivivo. En este sentido, hay que reconocer que esa inspiración era esencial para ambos.

FRANCISCO RABAL: El Goya que interpreto padece, como Buñuel, la sordera y el exilio, que es una de las cosas más tristes del mundo. Indudablemente, su recuerdo ha sido constante durante todo el rodaje y, aún en este momento, sigue emocionándome. Luis era un hombre encantador, provisto de una gran dulzura. Cierto que a veces mostraba una faceta más brusca, pero esa violencia que señalo traslucía la ternura de su carácter, volcada de forma muy significativa sobre los humillados, sobre las personas más desfavorecidas. Por esa humanidad, este recuerdo que conservo es el de alguien que llegó a ser extremadamente familiar para mí. De hecho, al conversar, siempre me llamaba «sobrino», mientras que yo hablaba de él como «mi tío».

En cierto sentido, sigue vivo para mí. Sueño mucho con mis parientes desaparecidos –mi padre, mi hermano– y también sueño con Buñuel, en quien hallé un segundo padre. Al paso del tiempo, se convirtió en una presencia continua en mi biografía. Bien sabido es que nos conocimos cuando me llamó para interpretar el papel de Nazario en *Nazarín* (1958), título que renovó mi carrera y motivó mi proyección internacional. El episodio fue sencillo: recién llegado yo a México, al poco de saludarnos, hubo una simpatía recíproca que convirtió aquel primer contacto profesional en amistad sincera. Amistad que, ciertamente, se prolongó en su familia, a tal extremo que continúa hoy el afecto que siento por sus hijos Juan Luis y Rafael, y también por su sobrino, Pedro Christian García Buñuel. Traté asimismo al hermano de Buñuel, Alfonso, fallecido en 1961. Por desgracia, la muerte nos va arrebatando a todos los integrantes de aquella generación (aún contamos con Pepín Bello, pero perdimos hace poco a Rafael Alberti, muy querido por mí). Sin embargo, desde la memoria, Buñuel sigue presente en todo cuanto hago y siento. Es más: aún atiendo sus consejos en mi quehacer diario, fascinado por aquel universo creativo que supo componer merced a su enorme talento. De ahí mi alegría por este homenaje que se le haya podido rendir con la película *Goya en Burdeos*.

C. SAURA: Como indicaba, hay mucho de Buñuel en este largometraje. Por lo demás, nos movíamos entre aragoneses, dado que, aparte de mí, lo

eran Goya, Buñuel y Baltasar Gracián, un escritor a quien siempre he admirado y que, además de inspirar numerosas imágenes a Goya, también me ha servido como estímulo en algunas de mis películas, incluida esta última. He hablado muchas veces con Luis de la obra literaria de Gracián, que siempre le influyó mucho[1]. De igual modo, puestos a extender el paralelismo entre Goya y Buñuel, pienso que, de haber vivido en nuestros días, el pintor podría haber sido también un cineasta. El cine es un medio idóneo para manejar la memoria y también para combinar la realidad cotidiana con otros estados que la deforman. Cuestiones que, salvando las distancias, Goya puso en práctica de una forma muy lúcida. Sin duda, hay mucho que comentar en esta línea de afinidades. Dicho esto, conviene aclarar que la secuencia que ilustra los títulos de crédito no se refiere tanto a los carnuzos, tan propios del mundo de Buñuel, como a un hermoso cuadro de Rembrandt, *El buey*. No es una cita casual, pues Goya decía que sus grandes maestros eran Velázquez, Rembrandt y la naturaleza.

F. RABAL: Esa forma de ser de Buñuel, tan semejante a la de Goya, me ayudó mucho en mi actuación. Ha sido ésta una de las ocasiones en que he trabajado con mayor profundidad el personaje, metido dentro de su piel, maravillado por todos los detalles del rodaje. Siguiendo la ya citada sugerencia de Carlos, me tomé la libertad de imitar a Luis. Yo hubiera acentuado esa emulación, pero Saura no lo consideró adecuado. Simplemente, me decía: «Piensa en Buñuel», y pensar en él era dejarme llevar por su sombra protectora. Aparte de esta presencia familiar, me sirvió de inspiración leer muchos libros sobre Goya y su obra, y también visitar en numerosas ocasiones el Museo del Prado. Pero sobre todo me ha servido la asistencia de Carlos, sin olvidar el hecho de que, físicamente, me parezco bastante al personaje, sobre todo cuando me he ido haciendo mayor.

En alguna ocasión, Buñuel me habló de su proyecto sobre Goya, si bien solía destacar una secuencia un tanto escatológica: el pintor y un amigo suyo aparecen haciendo sus necesidades en medio del campo mientras hablan de la vida. A su modo, con ese relieve, también pretendía hacer del artista alguien más humano.

[1] *Incidiendo en esa línea interpretativa, cabe recordar opiniones hace tiempo expresadas por Saura: «Buñuel tomó de Gracián la idea de que cada persona puede ser lo que su imaginación e ideas le permitan. Por otro lado, aplicó la técnica del cine estadounidense a su manera, sorprendiendo al espectador con imágenes inesperadas que a veces no tenían mucho que ver con la historia que contaba. Eso es una consecuencia del surrealismo: siempre hay que buscar la sorpresa. Desde esa postura surrealista, Buñuel solía decirme que la imaginación es inocente pero que, sabiendo de sus peligros, el catolicismo la castiga».*



Subida al cielo

Transterrados en el desierto

Eduardo McGregor[1]

El Valle del Mezquital, en México, recibe su nombre del mezquite, un árbol que refleja el rigor del paisaje, árido e inhóspito. Allí habitan unos indios, los otomíes o ñähñu, en unas condiciones de miseria espantosa. Aunque no quieren marcharse de allá y logran malvivir gracias a labores como la cestería, la suya es la condición de tantos otros indígenas mexicanos, explotados ancestralmente desde antes de la conquista.

Ese espacio semidesértico, tan despoblado de flora, fue la localización escogida para representar la llanura de Siria en una de las filmaciones más accidentadas en la carrera de Luis Buñuel, *Simón del desierto* (1965), donde se narraba la peripecia de San Simeón el Estilita, aquel asceta del siglo V que hacía penitencia subido en lo alto de una enorme columna.

Por aquellas fechas, yo era un estudiante de la UNAM, matriculado en una carrera que parecía diseñada para colmar mi vocación: Maestría en Letras con Especialidad en Arte Dramático. Previamente, en el instituto, había trabado amistad con los hijos de Cipriano Rivas Cherif, conocido, entre otras cosas, por su labor artística en la compañía de Margarita Xirgu. Este hombre pintoresco, en quien se alternaban el humor incisivo y la mala uva, me introdujo en el teatro profesional, y con ese antecedente, pasé a formar parte de la Compañía de Teatro Clásico de Álvaro Custodio. Fue así como, además de estudiar, pude abrirme ese hueco en los escenarios que me condujo hasta Buñuel.

En todas sus películas mexicanas, don Luis contaba con la participación de exiliados. También soy parte de aquella diáspora republicana, de modo que en *Simón del desierto* tuve ocasión de compartir reparto con varios compañeros de destierro. Quizá en este caso fuese llamativa la presencia de españoles porque la trama requería intérpretes con un aspecto más europeo, alejado del estereotipo mestizo habitual en el cine mexicano.

Así, en aquel Valle del Mezquital, se congregó un grupo maravilloso de refugiados, entre quienes recuerdo al asturiano Enrique García Álvarez, actor a las órdenes de Buñuel en *Ensayo de un crimen* y en *El ángel exter-*

[1] *Actor español.*

minador. Otro de los intérpretes de la película fue Antonio Bravo, quien participó en los dos filmes citados y asimismo en *El gran calavera*, *Él* y *La fièvre monte à El Pao*. Y no olvido a Francisco Reiguera, también conocido por Buñuel (había colaborado en *Subida al cielo*, *Abismos de pasión* y *La mort en ce jardin*). Dentro del reparto que nos ocupa, Enrique García era el Hermano Zenón, en tanto que Reiguera y Bravo daban vida a unos monjes.

Quien interpretaba al personaje principal, Simón, era Claudio Brook, un actor procedente del teatro, hijo de inglés y francesa. Tan preocupado estaba Claudio por la dicción y el manejo de la voz que acabó fastidiando a Buñuel. El cineasta quería presentar al personaje como un loco, pues tan sólo a un loco puede ocurrírsele subir a una columna para hacer penitencia comiendo hierbecitas. Pero Claudio no captaba ese tono y decía su papel un poco engolado, casi declamando, lo cual enfadaba mucho a don Luis.

En cierta ocasión, Claudio se acercó a Buñuel diciéndole: «Por favor, quiero que me explique este parlamento que digo para saber qué simbolismo quiere darle usted». Y el director, bastante airado, le contestó: «Déjese de leches, Claudio. Mi cine no tiene simbolismos. Está lo que yo digo y nada más. Y no le busquen ustedes significados, coño, que los actores son muy retorcidos».

Tampoco yo me libré de sus reprimendas –siempre justificadas–. Llegué al rodaje con la letra bien sabida, convencido de la clave con que debía interpretar a Daniel, ese monje que sube a la columna de Simón para darle comida periódicamente. Pero al oírme declamar, Buñuel interrumpió el rodaje: «¡McGregor, usted también está mal! ¡No proyecte la voz!... Esto no es teatro y tiene usted el micrófono aquí encima, de manera que puede hablar con naturalidad. En el cine se actúa con los ojos, así que no mueva tanto la cabeza». Buscando remedio, caricaturizaba estos defectos, lo cual era muy útil para corregirlos.

Instalados en aquel retiro, toda nuestra labor se desarrollaba en un escenario natural donde había dos columnas. Una de ellas, más baja, era la que se empleaba para filmar las secuencias en que hablábamos con Simón. La otra, mucho más elevada, se usaba en el rodaje de aquellos planos del asceta que exigían su presencia en las alturas.

La financiación de todo este proyecto dependía del productor, Gustavo Alatriste, un «chico bien» cuya fortuna familiar procedía de la venta de mobiliario elegante. No sabría decir si se aficionó al cine por estar casado con la actriz Silvia Pinal o si la conoció a consecuencia de esa inclinación. Lo substancial es que, finalmente, Alatriste se dedicó a este negocio, colaborando con Buñuel en repetidas ocasiones.

Silvia era una de las actrices más completas del cine mexicano, pues además de interpretar, era capaz de cantar y bailar. De ahí que sus ambiciones artísticas se vieran complacidas junto a Buñuel. En *Simón del desierto*, ella era el diablo: tentadora, le muestra los pechos en una secuencia que, vista hoy, puede parecer ingenua. Se trata de un detalle que nos recuerda, una vez más, el modo en que don Luis planteaba ese diálogo entre lo carnal y lo místico que caracterizó su mundo creativo. En este sentido, no puede extrañar que toda su carga moral y estética despertase el interés de intelectuales tan valiosos como Octavio Paz, una de las mentes más claras de México.

Dejando a un lado ese tipo de valoraciones, voy a referirme a un personaje singular: el ya citado Francisco Reiguera. Permítaseme introducir aquí una digresión, pues en el camino que conduce a *Simón del desierto*, Reiguera se había visto inmerso en otro proyecto de indudable atractivo, *Don Quijote*, de Orson Welles, una película que se rodó entre 1957 y 1963, en escenarios de México, Italia y España. De todas las versiones cinematográficas de la obra cervantina, nuestro actor era quien mejor se ajustaba, en lo físico, al modelo establecido por Gustave Doré. Secundado por Akim Tamiroff en el papel de Sancho Panza, Reiguera recibió este trabajo con una enorme ilusión. Su tipo tan especial no encajaba con facilidad en los repartos del cine mexicano, lo cual empeoraba su dolorosa condición de exiliado. He ahí sin duda por qué se alegró tanto cuando un representante le anunció su promoción en el cine europeo tras el estreno del *Quijote*. Un estreno que, por lo demás, se retrasó hasta 1992, año en que Jesús Franco proyectó su montaje del material disponible.

Luis Buñuel, tan interesado por Cervantes[2], acudió un día al rodaje de Welles. Testigo de la filmación de una secuencia, se acercó luego al actor para expresarle su emoción: «¡Gracias, Reiguera, porque me ha hecho ver a don Quijote vivo!». Ignoro si luego llegaron a reunirse Orson Welles y el cineasta español. En todo caso, cabe añadir que la película jamás llegó a completarse y fueron espaciándose los telegramas que anunciaban un nuevo periodo de filmaciones. Con el buen dinero que ganó junto al americano, Paco Reiguera pudo adquirir camisas de seda italiana e incluso una vivienda modesta. Pero la fortuna no se prolongó y tiempo después, ya sin capital, el artista se quejaba con amargura: «Lo malo es que no me puedo

[2] *Al hilo de este comentario de Eduardo McGregor, cabe señalar que la pasión del cineasta por Cervantes tomó un cauce inesperado en 1966, un año después de rodar* Simón del desierto. *Fue entonces cuando Buñuel viajó a España y el actor Francisco Rabal consiguió que interpretase a un ventero aragonés en el serial radiofónico* El Quijote, *con dirección de Adolfo Marsillach y protagonizado por Fernando Rey (Alonso Quijano) y el propio Rabal (Sancho Panza).*

comer ni las camisas ni los ladrillos de la casa». Murió en 1969, con la frustración de no haber concluido su proyecto con Welles.

Hombre muy serio, Reiguera vivió una experiencia singular durante el rodaje de *Simón del desierto.* A petición de Buñuel, encarnó a la bruja que aparece desnuda sobre una escoba. Lógicamente, para conseguir la caracterización, hubo que colocarle unos senos de caucho que alteraban su figura. Sin embargo, aquel ocultamiento no convenció al actor, quien protestaba por la faena de verse sin ropa. Buñuel, conciliador, le decía: «Pero Reiguera, si no se le va a ver más que el culín...». Al final, llegada la hora de rodar la secuencia, tuvo que marcharse todo el equipo, salvo el operador. Y así, con esa condición, se superó aquella timidez de tan magnífico personaje.

El presupuesto económico de la película era muy menguado. De hecho, incluso los efectos técnicos tuvieron que realizarse de forma bastante elemental. Como ejemplo, cabe citar la secuencia del ataúd que se desliza por el desierto. Un espectador atento descubrirá que una cuerda va levantando un poco de arena en el punto en que tira del féretro.

A esas limitaciones hay que añadir otra situación que a mí me lo hizo pasar mal. Cada vez que nos reuníamos para almorzar sobre unas mesas improvisadas con tablas, se acercaban las mujeres indígenas, con sus niños en brazos, pidiéndonos algo de sustento. Lógicamente, acabábamos dándoles aquello que nos disponíamos a comer.

Pero hubo algo que agravó penosamente las circunstancias de aquel rodaje, y es que al productor Alatriste se le acabó el dinero, lo que obligó a Buñuel a variar su guión, precipitando un final que no había previsto. Todo aquello enfadó de un modo terrible a don Luis, pues su proyecto acabó convertido en un mediometraje, y esa fue la razón por la cual, a mi entender, no volvió a trabajar en México. Es más: tanto se molestó que no quiso rodar durante un tiempo. Por fortuna, su productor francés le ofreció el proyecto de *Belle de jour* (1967), primera de las maravillosas películas que filmó durante su última etapa francesa.

Con todo, y dejando de lado aquella frustración, hubo un momento muy emotivo cuando concluyó el rodaje. Colocados en fila todos los actores exiliados, don Luis los fue despidiendo uno a uno. Hubo quien le agradeció aquel trabajo, pero él repuso: «No diga eso. Usted es un refugiado y con eso es bastante. ¡Yo soy solidario, coño!». Cuando llegó mi turno quise justificar mi falta de experiencia: «Disculpe usted los fallos que haya tenido. Ésta es mi primera película y sé muy poco de la técnica cinematográfica». Muy rotundo, Buñuel me respondió: «¿Que sabe usted poca técnica?... ¡No tiene usted ni puñetera idea!» Luego, viéndome tan sorprendido, añadió:

«Pero no se preocupe, porque usted es actor. La técnica la irá conociendo y, con lo que ha aprendido conmigo, ya tiene para defenderse». Es en detalles como ése donde queda de manifiesto su calidad humana. De no haber sido por él, yo no hubiera entendido tan rápida y fácilmente lo que es el cine y hubiese sido, quizá, uno de tantos actores teatrales que no corrigen sus vicios escénicos a la hora de rodar.

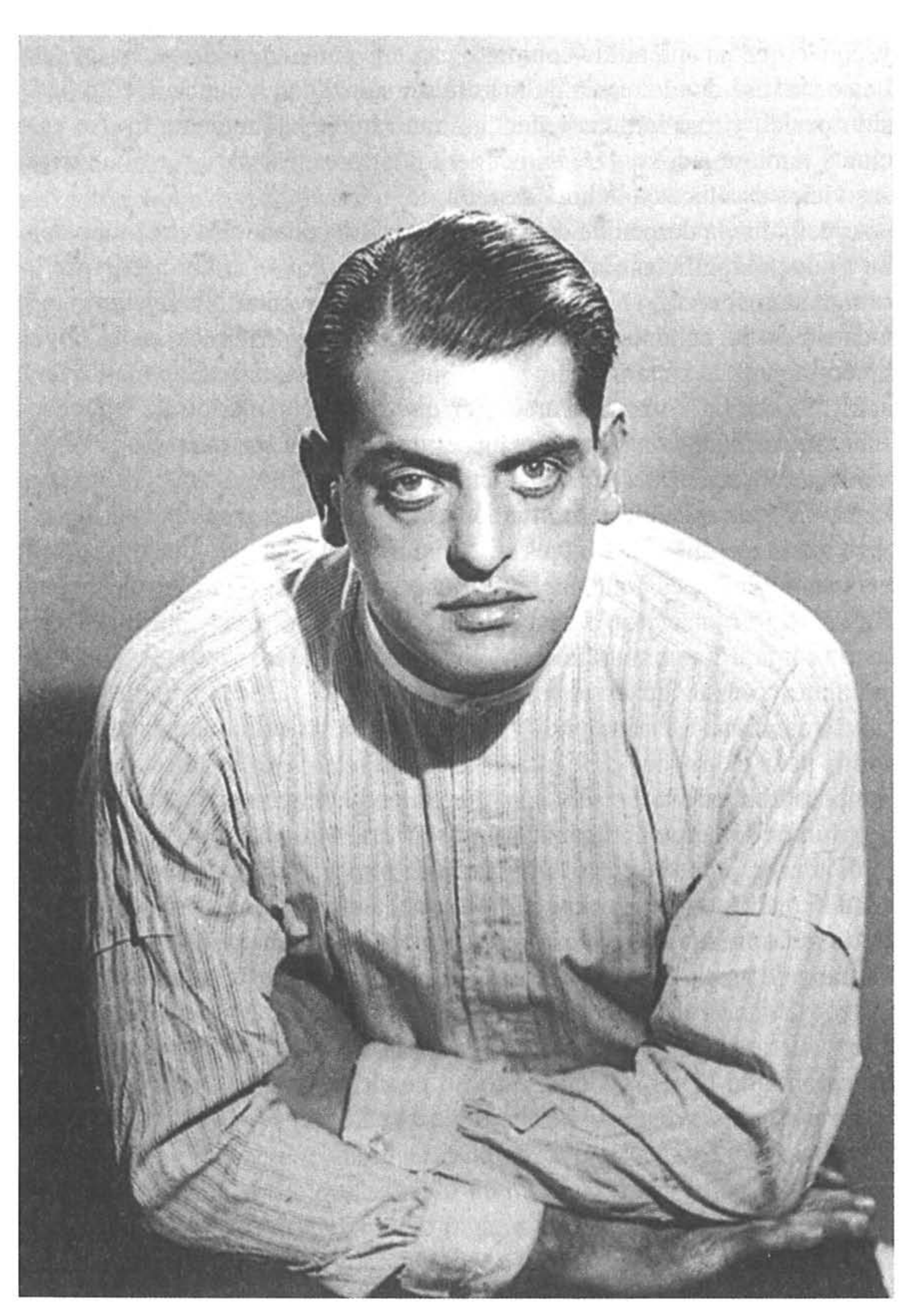
Aquella fue la despedida de Buñuel al cine mexicano. En el camino dejaba títulos magníficos, en los que, como ya indiqué, solían participar los refugiados españoles. No me resisto a sumar al inventario un ejemplo más. Ocurrió en la película *Él* (1952), cuyo guión se inspiraba en la novela homónima de la canaria Mercedes Pinto[3], escritora exiliada y madre de la actriz Pituka de Foronda. Parece ser que el primer marido de Mercedes, Juan de Foronda y Cubillas, era un ser diabólico. Y esa paranoia tuvo dramáticas consecuencias en aquel matrimonio, retratado por la escritora en su libro, un texto que, en definitiva, era un folletón sin gran calidad literaria pero que, en manos de Buñuel, se transformó en una película con su sello personal. Mercedes Pinto se casó en segundas nupcias con el abogado Rubén Rojo, y nacieron de esta unión los actores Gustavo y Rubén Rojo. Su otra hija, Pituka, trabajó en México hasta su retiro, después de casarse con un escocés dedicado al comercio de *whisky*[4].

Se amontonan en mi memoria los detalles de aquella diáspora de la cual formó parte el aragonés. He estado muy cerca de viejos idealistas que siempre pensaron en el regreso y, aun disponiendo de recursos económicos, se negaron en principio a organizar un hogar en México. Como señala el título de una novela de Víctor Alba, *La vida provisional*, todo era transitorio, cuando menos en el pensamiento de aquella gente admirable.

Años después, a mediados de los setenta, vi al cineasta por última vez. Paseaba yo por la Gran Vía madrileña junto a otro actor, también exiliado, cuando Buñuel se cruzó con nosotros a toda prisa. Muy atribulado, nos dijo: «¡Estoy de muy mala leche! Los médicos me han prohibido fumar, me han prohibido beber... ¡Coño, ésto no puede ser!». Se le veía enfermo, y sobre todo muy a disgusto por privarse de paladear ese *whisky* que tanto le agradaba.

[3] *La publicación de esta novela se debe a la Editorial Casa del Estudiante (Montevideo, 1926). Posteriormente hubo una edición mexicana (Costa-Amic, 1948) y una tirada facsímil del Gobierno de Canarias (Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 1986).*

[4] *En* La abuelita *(1942), de Raphael J. Sevilla, Pituka compartió cabecera de reparto con el actor español Carlos Martínez Baena, que interpretaba al Padre Velasco en* Él.



Luis Buñuel por Man Ray (1929)

Posdata sentimental

José Bello Lasierra[1]

Tuve la ocasión de estudiar el bachillerato en la Institución Libre de Enseñanza, de manera que me movía en el ambiente de la Residencia de Estudiantes desde 1915. Buñuel se inscribió en 1917; desde entonces fuimos muy buenos amigos, y siempre disfruté mucho a su lado. A Federico lo conocí el año 1919, cuando él también se convirtió en residente. Desde el primer momento, Lorca dio muestras de su optimismo, y ni siquiera cambió su ánimo el fracaso horroroso de *El maleficio de la mariposa*, la pieza que aquel mismo año estrenó Catalina Bárcena. Era un hombre muy natural, alegre y decidor, enormemente comprensivo, con un oficio de vivir magnífico.

Dalí llegó a la Residencia en 1922, acompañado por su padre y su hermana, una mediterránea muy apetitosa. Salvador tenía una pinta singular: con su piel aceitunada y aquella melena negra, vestido con una chaqueta de terciopelo negro, un poco al estilo de los artistas bohemios, animó la curiosidad de los residentes. Como su habitación estaba situada en el mismo pasillo que la mía, tuve la ocasión de ver, a través de su puerta entornada, todo el suelo cubierto de cuadros y dibujos estupendos. Entré y le pregunté por aquella obra que se afanaba en ordenar. Tan sólo habían transcurrido tres días desde su llegada, y me faltó tiempo para decirles a Luis y Federico: «Oye, este catalán tiene unos dibujos fenomenales. Hay que ir a conocerlo». Fue así como nos hicimos amigos.

Al igual que Federico y Dalí, yo recibía como paga un duro a la semana, lo cual era muy poco. Aunque no era muy gastador, Buñuel conseguía sacarle algo más a su madre, la entrañable María, ya viuda, de quien era su ojito derecho. Con esos dineros pagábamos nuestras diversiones, y así, aparte de callejear, íbamos al cine muchas veces, a ver las películas de Buster Keaton que tanto nos gustaban. También pasábamos muy buenos ratos en aquel salón de la Residencia, blanqueado, con suelo de madera, un tanto conventual, donde acompañábamos a Federico cuando éste tocaba el piano

[1] *Amigo íntimo de Buñuel, Lorca y Dalí, José Bello estudió junto a ellos en la Residencia de Estudiantes. Su relación con los tres artistas, abordada por Agustín Sánchez Vidal en* Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin *(1988), desvela cuestiones fundamentales para comprender el carácter de aquel grupo.*

de cola que había en un rincón, o escuchábamos las conferencias de personalidades tan exquisitas como Einstein, Madame Curie, Chesterton, George Bernard Shaw, Tagore, Paul Valéry o Paul Claudel.

Asimismo, íbamos con mucha frecuencia al Museo del Prado, en compañía de José Moreno Villa, un hombre entrañable, muy admirado por nosotros. Pero aunque resultaba entretenidísimo ir allá con Dalí, pues de pintura lo sabía todo, Buñuel se cabreaba mucho y nunca conseguimos que nos acompañase. «Ir al Prado es un prejuicio burgués», decía, mostrando aquella veta irracional suya. Y por si esa obstinación no bastase, aún recuerdo una postura semejante en Segovia, cuando viajaba en coche con Rafael Sánchez Ventura y conmigo. Habíamos comido ya, y de camino Rafael y yo comentamos la posibilidad de visitar el acueducto. Entonces Luis empezó a porfiar, así que Sánchez Ventura, con su mal café, le replicó: «¡Sí, vamos a ver el acueducto! ¿Y qué pasa? ¿Es que no se puede ver el acueducto? ¿Acaso no es una hermosura?». Pero Buñuel seguía en sus trece, muy discutidor. Lo curioso del caso es que, si bien era tan reacio a este tipo de visitas artísticas, luego se sintió fascinado por Goya. De hecho, recuerdo haber conversado con él y con Gómez de la Serna sobre una biografía cinematográfica de Goya cuyo argumento debía escribir Ramón.

Una afición compartida era la que sentíamos por los carnuzos, las caballerías muertas. Ya de niños nos gustaban. En Calanda, Luis había acompañado al Tío Gilo, un hombre que se ganaba la vida despellejando carnuzos y vendiendo las pieles. Según me contó su hermano Alfonso Buñuel, incluso excavaron un hoyo que luego cubrieron con un cañizo, para de ese modo cazar al acecho los buitres que merodeaban por entre los cadáveres. Asimismo, yo solía ir al barranco de la Alfándiga, en las afueras de Huesca, para disparar con una pistola de mi padre a los buitres que devoraban las carroñas. Ni que decir tiene que la idea del carnuzo también está presente en *Un perro andaluz* y en varias obras de Dalí.

Nos gastábamos bromas continuamente, aunque el director de la Residencia, don Alberto Jiménez Fraud, era la educación personificada y no transigía con el gamberrismo. Dentro de ese orden, nos divertíamos mucho. Por ejemplo, a Luis, como a mí, le encantaban los disfraces, y hay constancia fotográfica de muchas de sus caracterizaciones. También jugaba a ser hipnotizador (es más: creía en su capacidad hipnótica) y una de sus víctimas era Lizcano, excelente sujeto, administrativo de la Residencia, que siempre le reprochaba a Buñuel aquellas miradas con las cuales intentaba fascinarlo.

Es un hecho que, al pasar el tiempo, resulta habitual que un grupo de amigos vaya construyendo una serie de ideas e imágenes que son fruto de la

convivencia y la complicidad. Fue así como surgió esa jerga que utilizábamos en nuestra correspondencia, con vocablos como *polismo* (la unión de todos los ismos). Un polismo dramático fue *Hamlet*, la pieza teatral que Luis y yo escribimos en 1927. Era una obra sin pretensiones, surrealista e irracional, donde intervienen el Hamlet de Shakespeare y otros personajes que nada tienen que ver con el drama original, como Don Lupo, maestro de bailes, y Leticia (nominativo de *Letitia, ae*), con lo cual no se entera uno de nada. En realidad, no conozco ninguna creación surrealista que no sea humorística, y coincido con Buñuel cuando dice que le aburre y no entiende el surrealismo de Breton.

El *Hamlet* lo escribimos al mismo tiempo. Esa técnica la practicamos con frecuencia durante nuestras reuniones dominicales en el Café Castilla. Íbamos allá por la mañana, para desayunar, beber y conversar. Después comíamos –bien regada la comida– y luego, café y alguna copa. Pasábamos en el café todo el día, como quien hace un viaje. Y una de las actividades que más nos agradaban era la escritura automática: Buñuel y yo nos sentábamos en mesas separadas y escribíamos sin parar. De pronto uno de los dos reía, lo cual significaba que había logrado una frase feliz.

En cuanto a las parodias del *Tenorio* escenificadas en la Residencia, he de señalar que se ha magnificado su importancia. A mi modo de ver, fue mucho más considerable la Asociación de Amigos de Don Juan Tenorio que fundamos a finales de la década de los cuarenta. Pertenecieron a ella Fernando Chueca, Julián Marías, Domingo Ortega, Paulino Garagorri y los Dominguín, entre otros. Llegamos a escenificar cinco piezas escritas por Juan Benet y Chueca, e incluso publicamos una edición numerada con los textos, titulada *Teatro civil*. En una de aquellas obras, *El burlador de Calanda*, Alfonso Buñuel encarnaba a Ricardo Wagner, y tuvo tal éxito que su presencia se mantuvo en las siguientes representaciones. Se da la circunstancia de que Alfonso, entusiasmado con su papel, tenía el mismo acento aragonés e idéntica reciedumbre de voz que su hermano.

En la Residencia celebrábamos tertulias constantemente, por lo común en la habitación de Juan Vicens, un amigo zaragozano, muy encantador. Como no se podía beber alcohol, nos dedicábamos a tomar té, lo que Federico llamaba la *desesperación del té*. En aquella habitación había una cama con muchos cojines, varias mantas zamoranas afirmadas con baticolas y un baúl, cubierto con un mantón, sobre el cual servíamos las tazas. Por lo general, los allí congregados éramos Federico, Dalí, Buñuel, Luis Eaton Daniells, Augusto Centeno y yo. Además de charlar sobre todo lo imaginable, Lorca nos leía sus composiciones y los demás juzgábamos en voz alta su valor.

Por supuesto, en nuestras reuniones no había presidencia, en contraste con las tertulias más formales, como la famosa de Pombo, o la del Café Colonial, presidida por don Rafael Cansinos Assens, aquel sevillano judío, exuberante y decidor, que presumía de saber todos los idiomas. Precisamente fue en esa tertulia donde conocí a Jorge Luis Borges, quien por entonces era un joven muy calladito. Como Buñuel era cuatro años mayor que yo, fue más veces a Pombo[2] Pero es lo cierto que acudíamos a tan gozoso ritual para escuchar y aprender.

Con estos detalles vuelvo a internarme en un mundo de conversaciones y amistad. Guardo una fotografía del homenaje a Hernando Viñes (mayo de 1936), donde se citaron Rafael Alberti, María Teresa León, Lorca, Guillermo de Torre, Gustavo Durán, Delia del Carril, José Caballero, Miguel Hernández, Eduardo Ugarte, Juan Vicens, Santiago Ontañón, Pablo Neruda y los hermanos Alfonso y Luis Buñuel. Un encuentro irrepetible que sirve para dar una idea del círculo amistoso que frecuentábamos.

Otra distracción que hay que tener en cuenta es el ejercicio físico. No obstante, a Luis yo no lo calificaría de hombre deportista; hacía boxeo y nada más. Curiosamente, fui su *manager* en un episodio sin importancia, durante un miserable campeonato pugilístico celebrado en el madrileño Campo de la Gimnástica, hacia 1922. Fue algo muy triste: en un rincón se preparó el cuadrilátero, y Buñuel entró en una de las casetas que se dispusieron a modo de vestuario. Mientras él se cambiaba de ropa, pude ver dos o tres combates de pesos más ligeros. Recuerdo que salió a pelear una pareja muy desigual: un muchacho alto, de largos brazos, y otro chaparro, en clara inferioridad de condiciones. Fue tan castigado este último que acabó cayendo sobre la lona, fuera de combate. Impresionado, me acerqué a preguntar por él y escuché que había muerto. Como es lógico, me cuidé mucho de comentárselo a Luis. Por desgracia, su combate transcurrió sin pena ni gloria, porque tanto él como su contendiente se tenían mucho miedo y no se dieron ni un golpe. En contra de lo que por ahí se dice, Buñuel era muy cobardón, tímido y nada lanzado.

Durante su estancia en París, fue ayudante de Jean Epstein en *Mauprat* (1926) y *La chute de la maison Usher* (1928). Epstein era un hombre de muy mal genio que actuaba en los rodajes como un coronel, desatendiendo el criterio de Buñuel y los demás subordinados. No es cierto que la colaboración entre ambos finalizase cuando Luis desdeñó el cine de Abel

[2] *Así recuerda Buñuel en sus memorias aquella tertulia: «Todos los sábados, de nueve de la noche a una de la madrugada, Gómez de la Serna reunía a su cenáculo en el Café Pombo, a dos pasos de la Puerta del Sol. Yo no faltaba a ninguna de aquellas reuniones, en las que encontraba a la mayoría de mis amigos y a otros. De vez en cuando asistía Jorge Luis Borges».*

Gance delante del director. Según me contó, la ruptura se precipitó a causa de una broma. Sucedió cuando el equipo preparaba la filmación de un castillo, cerca de un prado por donde picoteaban unas ocas. Cuando se ponen furiosos, estos animales arremeten con un terrible ímpetu. Temiendo esta reacción, Epstein avisó al guarda de la finca, quien aclaró el asunto: «Si nadie excita a las ocas, no pasará nada». Pero cuando empezaron a rodar, Buñuel asustó a la bandada, que se lanzó contra los operadores como una tromba, llevándose por delante hasta el trípode. Fuera de sí, Jean Epstein preguntó a Luis: «¿Es verdad que ahuyentó a las ocas? Muy bien, pues cuando lleguemos a París le daré a usted la cuenta».

En 1934 Buñuel se casó con su novia, Juanita Rucar, a quien traté poco. Advertiré que mi amigo fue uno de los machistas más recalcitrantes que he conocido, y a su esposa nunca le consultó nada, en materia alguna. Es más, cuando yo comía en su casa, sólo Luis y yo nos sentábamos a la mesa. Parece mentira que una chica *parisién* y deportista fuese a dar con alguien tan irracional como él[3].

Poco después, se asoció con Ricardo María Urgoiti para formar Filmófono, comenzando una de las etapas más dichosas de su vida. Urgoiti ponía las pesetas y Buñuel se encargó de preparar todos los rodajes de aquella compañía cinematográfica, con la única condición de no firmar como director. Las películas resultantes fueron *Don Quintín el amargao* (1935), de Luis Marquina, *La hija de Juan Simón* (1935) y *¿Quién me quiere a mí?* (1936), ambas de José Luis Sáenz de Heredia, y *¡Centinela, alerta!* (1936), de Jean Grémillon.

Tuve gran amistad con Ricardo, un hombre muy inteligente cuyo padre, don Nicolás María de Urgoiti, había sido compañero de carrera del mío. Recuerdo que me decía: «Estoy encantado con Buñuel. Soy el gerente de la compañía y esto que me ha pasado con él no me ha ocurrido con nadie. Cumple al pie de la letra los plazos y los presupuestos y, ante un trabajo tan admirable, yo no puedo pedir más».

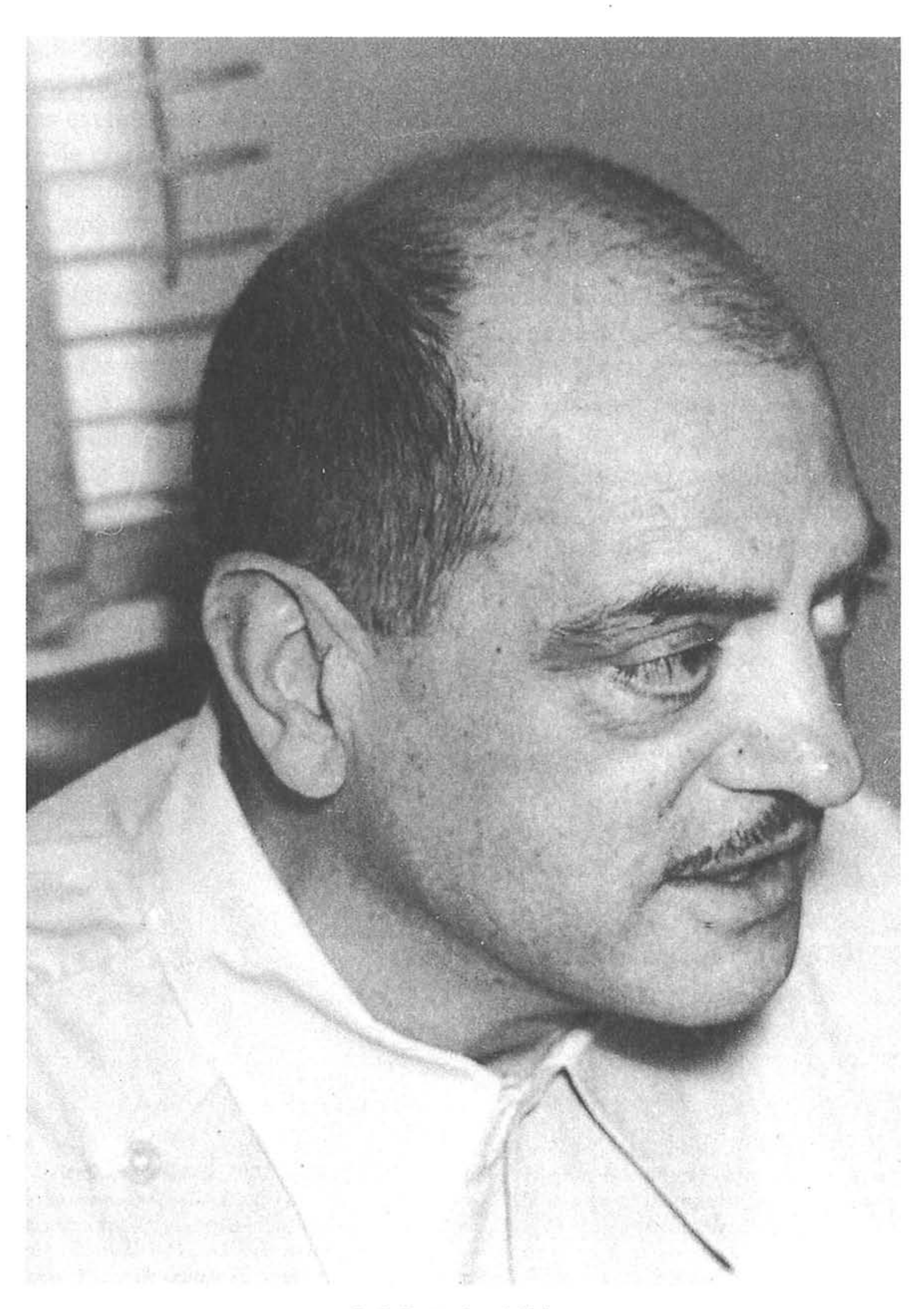
[3] *En una entrevista conservada en el Archivo de Radio Nacional de España, Jeanne Rucar, muy anciana, rememoraba su encuentro con Buñuel, en el estudio parisino que compartían Joaquín Peinado y Hernando Viñes: «Un día pasamos por la casa de Joaquín. Cuando entramos, Luis Buñuel me dijo: 'Oh, tengo pastillas para provocar el celo' [Rucar se refiere a un afrodisiaco, el clorhidrato de yohimbina]. Sucede que todos los españoles creían que las francesas éramos putas. Pero entonces Joaquín le dijo: 'No, Luis. Estas son señoritas de buena familia'. Días después, Luis vino a la casa de mi mamá, a comer. Mi papá me indicó que tocase el piano. Luis se acercó entonces hacia mí, y me dijo: 'Para tocar como toca, es mejor no tocar'. Así que cerré la tapa del piano. Tiempo después, Luis había empezado a rodar sus películas. Entonces me fui a trabajar con él, como secretaria. Pero cada vez que iniciaba un rodaje, él me encerraba en un cuarto, porque los actores franceses me miraban, y eso no le gustaba».*

Como el estudio de Filmófono estaba en la calle García de Paredes, no lejos de donde yo vivía entonces, solía pasar por allí cada tarde, para luego irme con Luis a tomar una copa o cenar. Si era viernes, preparábamos nuestras excursiones a Salamanca, Toledo, Ávila o Segovia. Casado, propietario de un buen coche y sin preocupaciones políticas ni económicas, Buñuel era absolutamente feliz, porque en el fondo era un egoistón y vivir bien no lo cambiaba por nada, aunque luego despotricase contra la burguesía.

En nuestra correspondencia, recopilada por Sánchez Vidal, se advierten las barbaridades que Luis me decía sobre la poesía. Son algo intermedio entre la provocación y la sinceridad, sin llegar a ninguno de los dos extremos. De todas maneras, con ese carácter tan visceral, no extrañan los altibajos de aquella amistad con Lorca y Dalí. Así, en una carta que me escribió, hablaba de «ese cochino pintor catalán»[4]. Sin embargo, cuando poco antes de su muerte volvimos a hablar sobre esas discusiones, él afirmó que apreciaba mucho a Salvador. Según me dijo, Dalí era para él una gran persona y un extraordinario pintor, con quien había tenido diferencias ya olvidadas.

[4] *El 28 de julio de 1927, Buñuel escribe a Bello: «Pepín: Recibí una carta asquerosa de Federico y su acólito Dalí. Lo tiene esclavizado». El 22 de agosto del mismo año, el cineasta enviará otra carta a su amigo, insistiendo en su enfado: «Dalí me escribe cartas asquerosas. Es un asqueroso. Y Federico dos asquerosos. Uno por ser de Asquerosa y otro porque es un asqueroso». Y el 5 de septiembre, aún más airado, escribe: «Federico me revienta de un modo increíble. (...) Es su terrible estetismo el que lo ha apartado de nosotros. Ya sólo con su Narcisismo extremado era bastante para alejarlo de la pura amistad. (...) Dalí influenciadísimo. Se cree un genio, imbuido por el amor que le profesa Federico. (...) Con qué gusto le vería llegar aquí y rehacerse lejos de la nefasta influencia del García. Porque Dalí, eso sí, es un hombre y tiene mucho talento».*

PUNTOS DE VISTA



Luis Buñuel en México

Tres poemas

Robert Desnos

EL POEMA A FLORENCE

Como un ciego que al ir de camino hacia el límite
En la ciudad ruidosa tomada por la noche
Posa obstinadamente sobre las ventanillas
Sus ojos que no ven hacia alados pañuelos

Como un raíl que brilla en la sombra del árbol
Como luz de un relámpago en los ojos amantes
Como cuchillo roto sobre un sexo de mármol
Como legislador que hablase a unos dementes

Una llama surgió para honrar a Florence
No aquella que tan alta de pronto en el camino
Levantó hasta la luna un grito de dolor
Sino la que ardió cuando en la hoguera las manos

alzadas como cinco puntas de estrella opaca
juraban que el mañana surgiría del hoy
Sino la que ardió en el camino de Santiago
Cuando la diosa huyó desnuda hacia el nadir

Sino aquella que ardió dentro de mi garganta
Cuando fugaz y pura imagen del amor
Surgiste te marchaste y el fuego de las fraguas
Enrojecía abetos y palacios y torres

Inscribo aquí tu nombre sin anónimos lutos
Donde amadas se hundieron en cuerpo y alma y bienes
para honrar una noche en que –despojos últimos–
Como huesos echábamos recuerdos a los perros

Te fundes te retiras te hundes pero levanto
en esta orilla donde no alumbra fuego alguno
Ningún faro blanquea los barcos desahuciados
Ningún fanal de orilla llevado por los bueyes

Levanto sin embargo hoy tu rostro y tu risa
Tus ojos turbadores tu pecho y tus perfumes
En un gratuito olimpo con sombras que se miran
en un espejo roto pisado por los muertos

Para que si a las otras amantes les tocase
El turno de abismarse antes que a mí seas tú
La acogedora y la ilusoria embaucadora
la hermana de mis penas y la llama en mis dedos

Pues la ruta se rompe al borde del abismo
siento llegar el tiempo de morir los amigos
Las amantes de antaño las amantes de hoy
Veo llegar los días de artificio y crespones
Veo llegar los días de las empresas vanas
los días en que nadie comprenda estas palabras
Pero bebo goloso el llanto de las penas
aunque rompa mi vaso al eco de tus gritos

Bebo con alegría con chasquidos de lengua
vino viril y tónico y convido al festín
A todos los que amé. Con sus grilletes rotos
que compartan conmigo un botín y mis sueños

¡Bebamos jubilosos! ¡Hasta caer cantemos!
Nuestras manos que sangran con cascos de botellas
No podrán abrazar mañana a las amantes
Echaron los cerrojos al país de la magia.

4 de noviembre de 1929

LOS ENCANTOS DE LA NOCHE

Cuando entregas el cuerpo al encanto nocturno
Te parece que ves a través del cristal
El semblante lejano de los que conociste
¿dónde estabais vosotros? ¿y ella? ¿dónde estaremos?
El tiempo que se anula renace de sí mismo
ni siquiera responde a los que van pasando
Las flores deshojadas los soplos olvidados
se posaron muy lejos en nuevos territorios
los hace fulgurar un brillo de pupilas
una inflexión de voz un ademán inútil
Todos se morirán deprisa y a su hora
Se alejarán los ojos igual que dos fanales
que vemos disiparse por sendas y por bosques
Volverán esos ojos volverán sus ojeras
sentimos su mirada Y qué Ya no son ellos
La vida la recorren fantasmas anodinos
Reconoces de lejos el andar amistoso
Y de cerca no es más que un inútil vapor
Esqueleto ridículo o neblina burlesca
alejaos de aquí ya no le tengo miedo
sino al misterio que se encierra en lo real

INFINITO

Y allí morir oh bella llama morir allí
ver las nubes fundirse como el eco y la nieve
orígenes del sol y lo blanco pobres como las ratas
no morir todavía y ver durar la sombra
nacer igual que el fuego y no morir
estrechar el amor fugaz el cielo mate
ganar más altas cumbres apartarse del borde
encontrar lo que amo descubrirlo quién sabe
olvidar transmitir mi nombre a los anales
reír en la tormenta dormir al pie de un pino
gracias a las estrellas parecidas a un número
e inmolar lo que amo al borde de las llamas

(Traducción colectiva del
Taller de Traducción Literaria[*]*)*

[*] *El Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna, fundado en 1995, se ocupa de cuestiones de traductología y lleva a cabo traducciones de textos definidos por su dificultad o su complejidad estética. Ha traducido y editado libros de J. Keats, G. Flaubert, W. Wordsworth, S. Johnson, etc., con nuevos procedimientos de traducción colectiva, contrastiva, revisada, etc. En el seminario de traducción dedicado a Robert Desnos han participado S. Burgess, C. Curell, J. Díaz Armas, C. González de Uriarte, N. Guerra, M. Privat, G. Rochel, F. Sáinz y A. Sánchez Robayna.*

La narrativa india en sus distintas lenguas

José Antonio de Ory

I. Una literatura y múltiples lenguas

La narrativa india, al menos la escrita en inglés, lleva unos años atravesando por un excelente momento, confirmado por la concesión en 1997 del Premio Booker a Arundhati Roy por su célebre *The God of Small Things* –«El dios de las pequeñas cosas»–. Un buen número de autores indios que escriben en inglés –Vikram Seth, Gita Mehta, Rohinton Mistry, Anita Desai, Amit Chaudhuri, Ardashir Vakil, Vikram Chandra, Amitav Ghosh, además por supuesto del angloindio Salman Rushdie, en cierto modo el precursor de toda una generación en la que muchos han querido incluso ver un nuevo *boom*– se han convertido en habituales en las librerías occidentales y son traducidos con regularidad a otros idiomas.

No deja sin embargo de ser irónico el que, de nuevo, parezca que el acercamiento literario al mundo indio sólo puede producirse a través del inglés. Y si durante años la imagen de la India en Occidente era la que nos daban Kipling, Forster, Somerset Maugham, etc., por supuesto en la lengua del Imperio, más de cincuenta años después de la independencia a ojos de la inmensísima mayoría del público lector continúa sin haber otra literatura india que la escrita en ese idioma.

Precisamente una de las más importantes polémicas recientes en los medios culturales indios fue la que se produjo en 1997 cuando Rushdie, con ocasión del cincuentenario de la Independencia, publicó su antología *The Vintage Book of Indian Writing 1947-1997*. El que sólo uno de los 32 escritores que recoge, Saadat Hasan Manto, escriba en alguna de las lenguas autóctonas del país, el urdu en este caso, junto con un prólogo en el que el antólogo afirma que «la narrativa creada en los últimos 50 años por autores indios que escriben en inglés ha resultado ser más importante y más fuerte que la mayor parte de lo creado en las restantes dieciocho lenguas reconocidas de la India durante el mismo periodo, convirtiéndose en la más valiosa aportación que India ha hecho al mundo de los libros», no cayó nada bien en un país que se precia de tener al menos veintidós (y no dieciocho, por otro lado) lenguas literarias y un importante número de escri-

tores en cada una de ellas que, aunque en unas más que en otras, han hecho aportaciones fundamentales a la literatura india.

En efecto, si bien la India cuenta según la Constitución con dieciocho idiomas oficiales (asamés, bengalí, cachemir, gujarati, hindi, kannada, konkani, malayalam, manipuri, marathi, nepalés, oriya, punjabi, sánscrito, sindhi, tamil, telugu y urdu), la *Sahitya Akademi* (la Academia Nacional de las Letras) reconoce hasta veintidós en los que se produce la literatura india: además de los citados: dogri, maithili, rajastani e inglés.

La *Sahitya Akademi* fue creada en 1954 precisamente con la intención de promover la literatura india en sus distintas lenguas y la traducción de sus mejores obras de unas a otras, de forma que sean accesibles al mayor espectro posible de lectores. Cada año concede los veintidós premios *Kendriya Sahitya Akademi* a otros tantos escritores en cada uno de los idiomas, así como también premios a las mejores traducciones. El Gobierno concede además cada año un premio literario, el *Jnanpith*, a un autor por el conjunto de su obra. Desde que fue instituido en 1965, lo han recibido 36 escritores: siete autores en kannada, cinco en bengalí y hindi, cuatro en malayalam, tres en oriya y urdu, dos en gujarati, marathi y telugu, y uno en asamés, punjabi y tamil. Los más recientes han sido para la escritora en bengalí Mahashweta Devi (1996), Ali Sardar Jafri, autor en urdu (1997), y Girish Karnad, en kannada (1998).

El lema de la Academia es *La literatura india es una escrita en muchas lenguas*. Lo que no deja de ser cuestionado por quienes piensan que toda literatura se basa en la lengua y está por ello íntimamente unida a aquella en que fue escrita, con sus peculiaridades filológicas, sociales e históricas.

Hay, en cualquier caso, en las literaturas correspondientes a las diversas lenguas del país los suficientes elementos comunes como para que pueda trazarse un recorrido histórico unitario de la literatura india contemporánea.

La edad moderna de las letras indias se sitúa generalmente entre 1857 (año del «Gran Motín») y la Independencia en 1947. Hasta mediados del XIX languidecían con los últimos coletazos de la poesía mística sufí y *bhakti* que había dominado el panorama literario entre los siglos VII y XVIII, relegando al olvido la tradición épica sánscrita y en general las formas narrativas, no consideradas como un instrumento adecuado para la producción literaria culta. Tampoco lo eran las lenguas vernáculas habladas, y sólo el sánscrito, el tamil clásico y en cierta medida el urdu eran tenidas por apropiadas para la poesía. Existía un gran distanciamiento entre literatura y lengua hablada.

Una serie de factores diversos confluyen en la segunda mitad del XIX para que la literatura india viva lo que se ha llamado *Indian Renaissance*

(el Renacimiento indio) y, con él, su entrada en la edad moderna. La introducción por los ingleses del estudio de la prosa occidental en los planes de estudio de la élite india supuso su descubrimiento como medio de expresión literaria; pronto difundidas por los clubes literarios entonces en boga, especialmente en la culta Bengala, la novela y el relato corto europeos se convierten en los instrumentos literarios preferidos por un público ávido de encontrar nuevos modos de expresión para tiempos y necesidades diferentes. En esos años se había producido además, debido en buena parte al interés de los orientalistas europeos, el redescubrimiento de la relegada tradición épica sánscrita. Por último, el nacimiento a partir del «Gran Motín» de 1857 de una nueva conciencia nacional y nacionalista no es ajeno tampoco a este Renacimiento de la literatura india.

Calcuta es sin duda precursora y acicate de este Renacimiento. Entre la segunda mitad del XIX y la primera década del XX vive tal florecimiento cultural, el llamado *Bengal Renaissance*, que algunos autores han comparado esa época de la ciudad a la Atenas de Pericles. Son los años de los grandes reformadores sociales, Raja Ram Mohan Roy, Debendranath Tagore, Keshub Chandra Sen, Ishwar Chandra Vidyasagar; de los grandes científicos, P. C. De, J.C. Bose; de los padres de la literatura india contemporánea, Bankim Chandra Chaterjee, Sarat Chandra, Rabindranath Tagore; y, sobre todo, de los tres filósofos indios contemporáneos más importantes y con mayor influencia en la regeneración intelectual del hinduismo, Sri Ramakrishna, Swami Vivekananda y Sri Aurobindo.

Bankim Chandra Chaterjee (1838-94) es considerado el primer novelista moderno indio. Sus novelas en bengalí, *Durgeshnandini* (1865) y *Kapalkundala* (1866), de corte romántico, rápidamente traducidas a otras lenguas del país, suponen el punto de partida de la novela india moderna y dan pie a un impresionante auge de la narrativa que se extenderá rápidamente primero al hindi y luego a las demás lenguas del país y que convertirá al género novelístico en la forma literaria característica del Renacimiento indio. De 1892 es su más famosa obra, *Ananda Math* –«El monasterio de los dichosos»–, una novela política sobre la rebelión de los *Sannyasis* en Bengala en 1773. Extraída de la novela, la canción *Vande Mataram* –«La gran Madre»–, se convirtió rápidamente en himno y consigna del nacionalismo indio de principios de siglo. Todavía hoy es considerada un segundo himno nacional.

A partir del cambio de siglo, y hasta la Independencia en 1947, dos tendencias literarias enfrentadas se irán solapando, con preponderancia de una u otra según el momento. La primera, de carácter nacionalista y social, que glorifica el pasado heroico del país y apoya la lucha por la libertad y la jus-

ticia social, surge con los movimientos nacionalistas de principios de siglo en defensa de los productos indios (*Swadeshi*) y de boicot de los ingleses y con las campañas de agitación por el autogobierno *(Swaraj*). Muy influida durante las décadas de los 20 y los 30 por el pensamiento y las actitudes gandhianas, irá, con el nacimiento del llamado Movimiento Progresista y a medida que la influencia de Gandhi vaya disminuyendo, decantándose hacia el marxismo.

En contraste con la temática pública de esta tendencia social-realista, surge durante los años 20 otra de inclinación romántica y de búsqueda de una mayor introspección personal, heredera tanto de la tradición de la poesía mística cuanto de la corriente romántica europea del XIX. Varios movimientos de estas características surgen en las distintas lenguas, el más importante de los cuales es posiblemente el llamdo *Chhayavad* (*chayya* significa «sombra») en el ámbito del hindi.

Tras la independencia, de nuevo dos tendencias en pugna marcarán la evolución de la literatura india. Por un lado se profundiza la tendencia democrática heredera de los planteamientos de principios de siglo y del Movimiento Progresista. Se incorporan nuevos temas (vida rural, castas, el papel social y la educación de la mujer, instituciones familiares injustas) y, principalmente, nuevos sectores sociales hasta entonces ajenos al ámbito literario: *dalits* (intocables) y castas bajas, tribus, mujeres. Especial importancia tiene el movimiento de literatura *dalit*, primero en marati, gujarati y kannada y luego en punjabi, tamil y otras lenguas. Sus autores, como Laxman Mane o Joseph Macwan, han aportado no sólo temas diferentes sino incluso una estética y un lenguaje distintos. En cuanto a las mujeres, varias generaciones ya de escritoras posteriores a la Independencia han conseguido articular un lenguaje propio que refleje la *psyche* femenina india.

Por otro, la literatura india experimenta su contemporaneización con la incorporación de elementos experimentales y de nuevas técnicas literarias. Aunque este proceso se manifiesta en formas diversas en cada una de las lenguas, se caracteriza en general por su oposición al romanticismo antes en boga, e incluso a Tagore, y por su esfuerzo en reflejar los nuevos fenómenos sociales derivados de la industrialización y la urbanización.

II. Narrativa en las principales lenguas

Dos nombres completan con Bankim Chandra Chatterjee, el trío de las grandes figuras del Renacimiento Bengalí: Sarat Chandra Chatterjee y Rabindranath Tagore.

Sarat Chandra Chatterjee (1876-1938) trata temas familiares y de un cierto costumbrismo de clase media, con algunas dosis de crítica social, en sus conocidas *Srikanta* o *Bindur Cele* –«El hijo de Bindur»–.

Es ya sin embargo durante los primeros años de nuestro siglo cuando la literatura bengalí alcanza su cumbre y su mayor influencia en el resto de la India debido sobre todo al gran peso de la figura de Rabindranath Tagore (1861-1941), poeta, novelista (escribió más de diez novelas, entre ellas la célebre *Gora*), ensayista, dramaturgo, músico, pintor (uno de los fundadores de la pintura india contemporánea). El Premio Nobel de Literatura que se le concedió en 1913 supuso un reconocimiento, además de a su propia obra, a la importancia alcanzada por las literaturas bengalí e india tras su Renacimiento. La influencia de Tagore es grande sobre novelistas como Tarashankar Bandopadhayaya (1898-1971; Premio Jnanpith 1966), autor de *Gana Devata* –«El dios de las masas»–, o Bibhutibhusan Banerjee (1899-1950), cuya obra maestra *Pather Panchali*, que narra la vida de un campesino pobre, inspiró la célebre película de Satyajit Ray.

Tras la Independencia, autores como Bimal Mitra (1912) comienzan a explorar nuevas formas que les permitan reflejar la realidad desde ángulos literarios diferentes. Hoy en día Mahashweta Devi (1926; Premio Jnanpith 1996) es una de las autoras más conocidas del país, tanto como novelista, periodista y ensayista cuanto por su trabajo como activista política en defensa de tribus y comunidades marginadas. Sus novelas (*Hajar Churashir Maa* –«Madre de 1084»–, cuya protagonista es la madre de un revolucionario muerto, *Andharmanir*) y cuyos relatos giran habitualmente sobre problemas sociales al tiempo que muestran un innovador uso del lenguaje y de la técnica narrativa.

La literatura moderna en hindi nace con Bharatendu Harischandra (1850-1885), prosista, dramaturgo y poeta. La pugna entre las tendencias realista y romántica de la primera mitad del siglo XX será muy viva en la literatura en esta lengua: Jayanshkar Prasad (1886-1964), cuyo *Kamayani* es considerada una obra maestra, Suryakant Tripathi «Nirala» (1896-1961) y Mahadevi Varma (1907-87; Premio Jnanpith 1982), son los adalides del movimiento *Chhayavad*, de inspiración romántica.

Pero es con Munshi Premchand (1880-1936) con quien la narrativa en hindi alcanza su mayor nivel de calidad. Muy influido por el pensamiento gandhiano, con él y sus seguidores aparecen en la literatura temas hasta entonces prácticamente no tratados: las condiciones de vida de los campesinos (*Godan* –«La vaca de regalo»–, su obra maestra), los intocables, matrimonios entre castas, el papel de la mujer en la sociedad (*Sunita, Tyagpatra* –«Dimisión»–), la dote, los matrimonios de viudas, etc. Su influencia

es grande en la década de los 30 cuando el movimiento *Pragativad* («Progresismo») se convierta en la tendencia preponderante en la literatura hindi. Cuando en 1936 se crea la Asociación de Escritores Progresistas, es nombrado su primer presidente.

La desilusión por Gandhi provocará el acercamiento al marxismo de la generación siguiente, la de Nagarjuna (1911) y Yashpasl (1903-76). Este último afronta la tragedia de la partición del país en su obra maestra, *Jhoota Sach* –«La verdad falsa»–.

Con la independencia se consolida en la literatura hindi el experimentalismo iniciado por Satchidananda Vatsyayan «Ajneya» (1911-87; Premio Jnanpith 1978), fundador de la corriente *Prayogavad* («Experimentalismo»). *Sekhar Ek Jivani* es reconocida como su más importante novela. Nirmal Verma (1929) es hoy uno de los mejores escritores indios de relatos cortos y *Raat Ka Reporter* –«El reportero de noche»– su obra más conocida.

El tamil, una lengua a la vez clásica y moderna, en la que se ha escrito la literatura más antigua de la India después de la sánscrita (las novelas del siglo III, *Shippadikaram* –«La ajorca de oro»– y *Manimekhali* –«La bailarina de la escudilla mágica»–, publicadas en español por Indica-Etnos, son consideradas dos clásicos comparables al *Ramayana* y *Mahabharata*), llega a finales del XIX con la carga de una gran rigidez y una profunda división entre las lenguas hablada y escrita. La publicación en 1879 de *Piratapamutaliyar Carittiram* –«La historia de Piratapamutaliyar»– de Vetanayakam Pillai, inspirado por la novela europea, supone el inicio de la narrativa tamil moderna escrita en lenguaje sencillo y accesible.

Sin embargo, el «Renacimiento tamil» se produce realmente a partir de principios de siglo, cuando un renovado interés por el glorioso pasado tamil da lugar a un esfuerzo por purificar la lengua de sus préstamos sánscritos y a un nuevo auge literario. Su gran figura es el poeta y prosista Subramanyam Bharati (1882-1921), que consigue sintetizar los aspectos clásicos y escolásticos con los populares de la cultura tamil. Sus poemas patrióticos, como los recogidos en *Swadesa Geetangal* –«Canciones patrióticas»– o *Janmabhommi* –«La madre patria»– alcanzan en su época una impresionante popularidad. R. Krishnamurti «Kalki» (1899-1954) es otro de los pioneros en acercar la narrativa tamil al gran público. Su obra refleja los principios gandhianos, especialmente el de emancipación de los *dalit*, y el espíritu de la lucha por la independencia. *Thyaga Bhoomi* –«Tierra Santa»– tuvo una inmensa popularidad, similar a la que había alcanzado poco antes *Desabhaktan Kanthan* –«Kanthan, el patriota»– de K.S. Venkat Ramani.

Ya en la segunda mitad del siglo destacan L.S. Ramatirtham, que comienza escribiendo su obra en inglés para acabar siendo quizá el mejor de los escritores contemporáneos en tamil, e Indira Parthasarathy (1930), que trata en sus obras problemas sociales como, en *Kuruthi Punal* –«El río de sangre»–, el salvaje linchamiento de unos trabajadores *dalit*. Kandasamy (1940), uno de los autores de vanguardia, incorpora a su obra fuertes componentes sociológicos.

El renacimiento literario en gujarati produce ya a finales del siglo pasado su gran obra maestra, los cuatro tomos de la novela *Saraswatichandra* de Govardharan Tripathi (1855-1907), precursora de la tendencia social-realista que llegaría con el nuevo siglo. En nuestros días, Pannalal Patel (1912-89; Premio Jnanpith 1985) es el más relevante de sus novelistas.

El resurgimiento de la narrativa en marathi se debe a Hari Narayan Apte (1864-1919), cuyas novelas sociales *Madhali Sthiti* –«Estado medio»– (1885) y *Pan Lakshat Kon Gheto*, que narra la desgraciada vida de una niña-viuda, son hitos importantes en la narrativa india. Los autores contemporáneos más notables son V.S. Khandekar (1889-1976; Premio Jnanpith 1974), autor de *Yayati*, y el poeta y autor de relatos cortos, en marathi y en inglés, Vilas Sarang.

La literatura en oriya ha evolucionado en cierto modo a remolque de la de su vecina bengalí. El más importante autor de este siglo es Gopinath Mohanty (1914-91; Premio Jnanpith 1977). Sus novelas tratan con frecuencia sobre las tribus de su estado (*Paraja* es sin duda su obra maestra), aunque también sobre la vida rural (*Mati matala* –«La tierra fértil»–) y la de la clase media (*Dananpani* –«La supervivencia»–).

La literatura en malayalam, el idioma de Kerala (el estado con mayor índice de alfabetización del país), experimenta también su renacimiento a finales del XIX, cuando O. Chandu Menon publica su novela *Indulekha* (1896), que refleja las tensiones y frustraciones derivadas del extremadamente complejo sistema de castas de Kerala, tradicionalmente el más estricto y aberrante de la India.

Tras un comienzo de siglo marcado por el estilo empalagoso de la novela y la poesía románticas, cuyo gran representante es Changampuzha Krishna Pillai (1911-48), y posteriormente el auge desmedido de la narrativa panfletaria y vacía de componentes psicológicos y subjetivos de los escritores progresistas de los 40 y 50, muy influidos por la fuente implantación comunista en Kerala, la publicación en 1969 por O. V. Vijayan de *Khasakinte Ithihasam* –«Leyendas de Khasak»–, otro hito en la literatura india, marca el punto de inflexión a partir del cual puede hablarse ya de literatura malayalam contemporánea. Muy interesantes son también sus

otras obras *Dharmapuranam* –«La saga de Dharmapuri»– y *Pravachakante vazhi* –«El camino del profeta»–. *Chemmeen* –«Los mariscos»–, de T. Sivasankara Pillai, ha sido una de las pocas novelas indias no escritas en inglés que ha alcanzado reconocimiento mundial.

La gran figura de este siglo en la literatura en kannada ha sido Masti Vekatesha Iyengar «Shrinivasa» (1891-86; Premio Jnanpith 1983). La novela histórica *Chikaveera Rajendra* es su principal obra. Con U.R. Anantha Murthy (1932; Premio Jnanpith 1995), el kannada tiene ahora a otro de los grandes escritores indios contemporaneos. *Samskara*, que narra la vida de una decadente colonia de brahmanes en un pueblo de Karnataka, es sin duda una de las más importantes novelas indias.

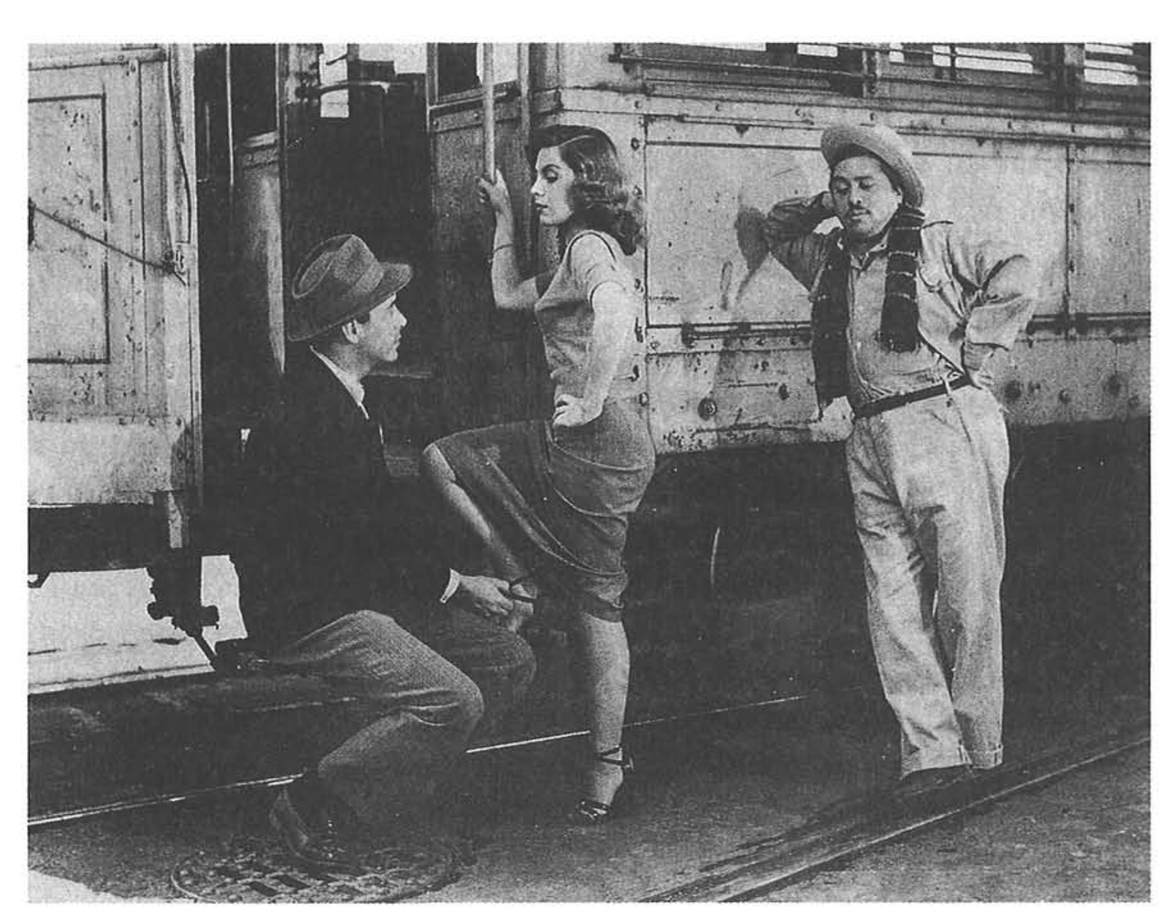
También las otras lenguas reconocidas por la *Sahitya Akademi* tienen importantes narradores, como los tienen sin duda muchas otras no reconocidas, hasta un total de 1652 según el censo de 1971, habladas por minorías de distinta importancia. La *Sahitya Akademi* ha querido reconocer la existencia de literaturas escritas u orales en estas otras lenguas instituyendo para ellas en 1996 el Premio *Bhash Samman*, que asegura la traducción de las obras premiadas a idiomas de mayor difusión. Ha sido concedido ya a obras en lenguas como bhojpuri, korborok, pahari, tulu gondi, mizo, khasi y santhali.

Todo este vasto y diverso mundo de las literaturas indias en sus distintas lenguas no constituye, sin embargo, a pesar del lema, y de los esfuerzos, de la *Sahitya Akademi*, un solo cuerpo homogéneo, debido fundamentalmente a la ausencia de traducciones (o al menos de buenas traducciones) de unas a otras y al consiguiente aislamiento y desconocimiento en que se desenvuelven. El inglés es finalmente la única vía que permite a aquellos que lo comprenden el tener acceso a lo que se escribe en otras partes del país, y algunas editoriales, como *Katha* (que desde 1990 publica las selecciones de relatos en varias lenguas *Katha Prize Stories*), *Penguin India* o más recientemente *MacMillan India*, han emprendido la tarea de llenar el vacío existente en la interrelación entre las distintas literaturas indias publicando buenas traducciones al inglés de lo mejor de cada una de ellas.

En cuanto al español, prácticamente nada está publicado. Desde Benarés, la editorial Indica, que dirige Alvaro Enterría, ha iniciado en 1998 la publicación de la *Colección Anuvad* (palabra que significa «traducción»), que pretende acometer la tarea de dar a conocer las principales obras de la narrativa contemporánea en traducciones directas de los idiomas originales. Lo que de momento no se ha conseguido del todo en el primer volumen aparecido, *La Aldea y la Ciudad (Antología de cuentos de la literatura*

moderna de la India), que incluye a 25 autores de distintas zonas del país, en traducción, directa las escritas en hindi e indirecta del inglés las demás, del propio Alvaro Enterría, quien ha añadido además una introducción, reseñas de los autores y un glosario de términos nativos.

Algunas, si no muchas, de las lenguas de la India (kannada, malayalam, oriya, tamil) no es fácil que cuenten con buenos traductores al español. Sería sin embargo una lástima que obras fundamentales de la narrativa india contemporánea continúen por ello inaccesibles al público hispanoparlante. También lo sería, sin embargo, el que las traducciones que nos lleguen fueran de mediocre calidad. Los idiomas indios, algunos de ellos de familias lingüísticas distintas a la indoeuropea, tienen demasiados términos complejos, demasiados conceptos ajenos a nuestra visión del mundo, como para permitir simples aproximaciones. Confiemos en que la labor de Indica, y la de quienes desde otras editoriales se animen a seguir su senda, sea capaz sin embargo de hacer justicia a la hasta ahora olvidada literatura india.



La ilusión viaja en tranvía

Artaud entre los tarahumara: una etnografía delirante*

Fernando Giobellina Brumana

A Martina, Vicente y Marceau

Son diversos los juegos combinatorios en los que podemos introducir a Leiris, diversas las clases en las que podemos incluirlo, los cruces, los emparejamientos a que podemos someterlo ¿Cuál podría interesarnos? ¿Explorar, por ejemplo, su pertenencia a la categoría de «suicidas frustrados», de «amantes de la tauromaquia», de «moradores de la *rive gauche* que trabajan en la *rive droite»?* El corte entre «viajes exóticos» y «escritura» me cae a las manos como una elección menos forzada y más fructífera.

Por de pronto hay viajeros a tierras exóticas, hay poetas, hay viajeros-poetas. Gide viajó al Congo y a Chad –lo hizo también a la URSS y fue de los pocos intelectuales europeos de izquierdas que mantuvo en esas épocas la dignidad frente a la seducción stalinista– y dejó testimonio de ello[1]. Malraux a Camboya –a China también, más tarde, como hombre del Comintern, y por último a España como aviador en la guerra civil, pero eso es también otra historia–, y además de generar palabras *(La voie royale* y trechos de las *Antimemorias),* se alzó con piezas arqueológicas que vendió en la metrópolis[2].

Hubo también un poeta y hubo también un viaje con un punto de partida común al de Leiris –la repugnancia vital por Europa– pero que se orientó en la bifurcación opuesta a la seguida por éste: Antonin Artaud y su incur-

* *Este artículo es fragmento de una obra mayor sobre la misión Dakar-Jibuti dirigida por Marcel Griaule y en la que tuvo participación esencial Michel Leiris.*

[1] *Tras muchos años de olvido, este viaje ha sido redescubierto en una encrucijada entre la historia de la etnografía y de la literatura: una tesis de doctorado de Daniel Durosay, la publicación del diario del secretario de Gide durante el viaje (Allégret, 1987), exposiciones de fotos en el Museo de Artes de África y Oceanía de París y en la Universidad de Caen. El anticolonialismo que rezuma el* Voyage au Congo *no le sirvió para que la izquierda francesa, el PCF ante todo, dejase de aislarlo como a un leproso (cf. Sartre, 1964 [1951]).*

[2] *Esta cuestión del expolio colonialista, que el robo de Malraux ejemplifica a la perfección, se le planteaba a Leiris con mucha agudeza, como se ve en varias partes de* L'Afrique Fantôme *y en la entrevista de Price-Jamin.*

sión al país de los *tarahumaras.* Mientras uno –Leiris– se encaminó a los mayores logros sociales y académicos, el otro –Artaud– desembocó en los choques eléctricos e insulínicos de un hospital psiquiátrico. Mientras uno –Leiris– se construyó a base de escuchar y de ver, el otro –Artaud– se aniquiló a base de hablar y de hacerse ver. Mientras uno –Leiris– trajo de tierras extrañas cosas que dicen de todos los hombres, otro –Artaud– llevó a tierras extrañas cosas que, más y más, sólo decían de él[3].

Poco más de diez años mayor que Leiris, cuando en enero de 1936 viajó a México, Artaud era un Alguien con mayúscula: varios libros que habían sacudido la sensibilidad estética y moral de la época, gloriosos éxitos y fracasos teatrales, actuaciones cinematográficas con algunos de los más prestigiosos directores del momento, Abel Gance y Carl Dreyer (¿quién que haya visto la *Juana de Arco* de este último no recuerda la cara del cura –Artaud junto a la pira en la que arde la doncella– María Falconetti?)

Figura central del surrealismo, de una dimensión tal vez sólo comparable a su Maestro y Amo, André Breton, con quien había roto a fines de los '20 por la adhesión de éste y de buena parte de sus seguidores al Partido Comunista Francés[4], era ese surrealismo suyo la contrapartida de su aversión por Francia, por Occidente. El «intelectualismo utilitario y el racionalismo analítico de Europa» lo ahogaban y nada valía contra ellos que se hiciera realidad el sueño de Breton de ver a los soldados de la caballería roja atando sus cabalgaduras en las farolas de la Plaza de la Opera. La revolución bolchevique era tan materialista como el capitalismo con el que quería acabar. La revolución –«cambiar la vida»– era otra cosa y su Santo Grial no se encontraba en el Oriente soviético, sino en otro Oriente, el olvidado por el

[3] *Claude Roy (1965:896) veía así el parentesco entre ambos: «Si los dos hombres se mezclan, si se juntan, es como las llamas de un mismo fuego que se mezclan. No son ideas en el aire que expresan, sino una misma pasión en la sangre que los posee».*

Lotringer (1993:43-45) también vincula a ambos poetas: «Como Artaud, Leiris entra a contramano, rehusando la mentira de la transposición literaria. (...) Como Artaud, Leiris comprendió a la perfección que sólo una forma perversa de autoflagelación era capaz de transformar una corrida *personal en desafío público. (...) Como Leiris, Artaud se convirtió en presa de su propia lucidez. Su peor enemigo y mejor aliado era su espíritu que lo volvía particularmente inepto para modos de expresión artística tradicionales».*

Leiris y Lévi-Strauss forman, por su parte, una pareja muy consistente; sus viajes simultáneos están en la fundación de la etnografía francesa. Sobre la comparación entre Tristes Tropiques *y* L'Afrique Fantôme, *ver Peixoto, 1992.*

[4] *Breton tomaría más tarde otros rumbos y, junto a Diego Rivera, firmaría con Trotzky –ya en México– un manifiesto revolucionario. La ruptura con Artaud, de extrema dureza en su momento, no le impediría años más tarde decir de él que «cada vez que con nostalgia evoco lo que fue la reivindicación surrealista expresándose en su pureza y en su intransigencia originales, es la personalidad de Antonin Artaud, magnífico y regio, la que se me impone» (cit. en Schneider, 1992:34).*

cristianismo, el enterrado por la modernidad: los mitos hechos carne y vida por los pueblos primitivos[5].

Y entre esos pueblos primitivos, no sé decir por qué, surgió para Artaud, como una obsesión, México[6]. A principios de los años '30, el poeta comenzó a escribir textos en los que reclamaba la recuperación de cosmogonías precristianas, ante todo la mexicana, que desembocaron en la pieza irrepresentada e irrepresentable *Conquista de México*. Pero si el México de Artaud era una fantasmagoría esotérica, el México de los mexicanos –desde 1934 gobernaba allí Lázaro Cárdenas– iniciaba el proceso más trasformador y revolucionario de su historia, proceso en el que el papel de los indígenas era prioritario. Ya tendría tiempo Artaud para desengañarse por completo de lo que en verdad significaba esa prioridad –integración a una nación moderna y progresista[7]–, pero antes del viaje, como necesidad imperiosa del viaje, planteaba en una carta sus dudas respecto a la capacidad de la revolución de hacer lo que debía ser hecho:

> Desde hace tiempo he oído hablar de un movimiento de fondo en México a favor de un regreso a la civilización anterior a Cortés. (...) No creo que este movimiento precortesiano tenga consciencia de la magia que busca, pero cuando le expuse a Robert Ricard, alumno del profesor Rivet, mi proyecto y mis ideas, me dijo: «Esa gente no sabe en realidad lo que busca. Usted puede contribuir a corregir sus ideas». Pero hay que ir allá y esto es lo que he combinado (cit. en Schneider, 1992:17).

Rivet, sin embargo, no compartió el entusiasmo de su alumno; ante su requerimiento de apoyo, dio el pretexto de que no había dinero, que nadie lo tenía. Artaud comenzó entonces una actividad frenética para lograr su viaje a México. Cartas –bastante delirantes algunas, sobre todo teniendo en cuenta al receptor– a ministros, a personal de la embajada mexicana en

[5] Primitivo *tiene en Artaud un valor que obliga a que, por una vez, uno renuncie a entrecomillar el término. A contracorriente de la arrogante autocomplacencia victoriana, Artaud pensaba en la pérdida que ha significado el abandono de esa condición. En fin, algo semejante a la manera en la que Heiddeger encara a otros primitivos, los presocráticos.*

[6] *De hecho, México y Tibet, polos de su esoterismo, el primero fuente de vida, el otro centro de muerte («es allí donde aún se pueden aprender, para separarse de la vida, los medios técnicos de buen morir» [cit. en Duruzoi, 1972:165]). También: «el Tibet actual y México son los nudos de la cultura del mundo. Pero la cultura del Tibet está hecha para los muertos» (cit. en Bonardel, 1987:188).*

[7] *Como diría ya en México en una carta (Artaud, 1992:261):*

> *«La política del gobierno* no es indigenista, *quiero decir que no es de espíritu indio. No es tampoco lo proindia que los periódicos pretenden. México no busca convertirse en indio. Simplemente el Gobierno de México protege a los indios* en tanto que hombres, *no en tanto que indios. Después de la Revolución, el indio ha dejado de ser el paria de México; pero eso es todo»* (énfasis de A.A.).

Francia, a la dirección de la Alianza Francesa, a directores de periódicos, a amigos (el pintor Balthus, el actor Barrault, el editor Paulhan, muchos otros) ofreciendo y pidiendo, pidiendo y ofreciendo. Por fin, logró que el Ministerio de Educación Nacional le otorgase «el título de misión», aunque ninguna contrapartida económica acompañase a la distinción.

De todas maneras, con muy poco dinero en el bolsillo[8], pero con conferencias y artículos concertados en México, salió a la aventura. Una aventura de nueve meses, de los cuales el real viaje, la incursión a los *tarahumaras,* duró treinta y cinco días –si contamos la duración total del trayecto, desde su salida del Distrito Federal hasta su regreso–, pero sólo diez de contacto con el objetivo de su interés y tres de experiencia con el peyote, que aunque no se pueda decir que era lo único que buscaba, si fue lo único que encontró.

¿Por qué los *tarahumaras?* ¿Por qué ese México que le reconcomía la sangre y los sueños en Francia se condensaba en estos indios? Ante todo, lejos de una identificación tal, los *tarahumaras* están más cerca de los indios estadounidenses en aspecto y cultura que de sus vecinos mexicanos, como nos dice un estudioso de este grupo (Martens, 1992:45). Además, si de otros «viajes» se tratase, los *tarahumaras* –según la misma fuente– usan el peyote menos que las tribus vecinas.

Por de pronto, para Artaud, la idea de que en tierra mexicana hubiese un conglomerado de culturas diversas era un contrasentido, un producto de la racionalidad europea:

> Quien pretenda actualmente que existen varias culturas en México: la cultura de los mayas, la de los toltecas, la de los aztecas, la de los chichimecas, la de los zapotecas, la de los totonacas, la de los tarascos, la de los otomíes, etc., ignora en realidad lo que es la cultura, confunde la multiplicidad de las formas con la síntesis de una idea (Artaud, 1992 [1936a]: 122).

La iluminación de Artaud daba más para construir unidades ficticias que para percibir pluralidades reales. Para él, los mexicanos, como totalidad, eran uno de los momentos de la tradición esotérica, «el único que se apoya aún sobre la sangre y la magnificencia de una tierra cuya magia sólo los imitadores fanatizados de Europa pueden ignorar» (*idem*).

Pero, insisto, ¿por qué los *tarahumaras?* «Allí hay cavernas», dice en persona y por carta a varios amigos. Las montañas[9], la Sierra Madre, como

[8] *300 francos (poco más de 25.000 pesetas actuales), según una carta que envió desde La Habana.*

[9] *No puedo dejar de pensar en René Daumal y su* Le Mont Analogue, *aquella isla-montaña invisible en medio del océano, suerte de agujero negro al que nadie –salvo el poeta– conseguía*

naturaleza, como paisaje, son ya la manifestación de la Sabiduría antigua. Sus habitantes, los más ajenos a la civilización que inunda México («este extraño pueblo, sobre el que jamás ninguna civilización tendrá influencia» [Artaud, 1992 <1937>:303]), son réplica de los primeros hombres, son los primeros hombres mismos: tal vez la única huella viva de una Ciencia perdida. Los *tarahumaras,* antípodas antropológicas de la humanidad decadente de París y del Distrito Federal, son quienes saben sin saber, en la pura irreflexión de sus cuerpos.

* * *

Y después. Los textos que Artaud escribió a partir de su experiencia –un total de alrededor de 80 páginas en una decena de artículos publicados entre 1936 (el año del viaje) y 1948 (el año de su muerte)–, ¿qué dicen? Bellos textos, al menos algunos de ellos, sin duda.

«El país de los *tarahumaras* está cargado de signos», empieza el primero, para acabar, tras una incursión en la numerología de la cábala, afirmando que los rosacruces y los caballeros de la Mesa Redonda poseyeron la ciencia que antes del diluvio fue dominio de los *tarahumaras.* ¿Viajó Artaud por algún sitio que no fuese por su propia cabeza? Piero della Francesca, Fra Angelico, Mantegna y otros pintores prerrenacentistas «iniciados en una ciencia secreta que la cultura moderna no acaba de encontrar» (Artaud, 1992 [1936b]:277) le abrieron la visión a la naturaleza de la Sierra Madre. Pero, ¿vio algo que no trajese en su bagaje? Sí, una ceremonia de origen ibérico en la que se sacrifican toros y se bebe su sangre. El rito de los reyes de la Atlántida descrito por Platón, nos dice Artaud; ¿qué, si no?

Tal vez el único escrito en el que Artaud se olvide de sí y de la ciencia en la que quiere perderse, el único escrito que –creo yo– hace presente su experiencia en la Sierra Madre, sea, mucho más tarde y al borde de la muerte, el poema *Tutuguri* (la segunda versión más que la primera). Veamos un par de fragmentos que unen, a mi entender, la eficacia evocadora al ritmo alucinado y al hermetismo resplandeciente propios de Artaud, tan cercano al ritual descrito:

llegar. Daumal nunca perteneció al grupo surrealista, aunque Pellegrini (1961:40) lo considera «parasurrealista» o de «lenguaje surrealista», dirigía desde 1928 la revista Le grand Jeu *en la que divulgó las enseñanzas esotéricas de Gurdjieff, un punto más para aumentar su vínculo con Artaud.*

Nada tiene que ver con las cuevas mexicanas de Artaud, pero en el diario de Leiris se habla de otras cuevas, detrás de las cuales corren los miembros de la expedición durante varios días.

Y el Día del Rito y de la aparición fulminante
ha llegado por fin.
Entonces se acuestan al ras del suelo seis hombres
con sus vestidos blancos,
los seis hombres considerados como los más puros de la tribu.
Y se considera que uno ha esposado una cruz.
Una de esas cruces hechas con dos botones enlazados
con una cuerda sucia.
Y hay un séptimo hombre de pie que lleva una cruz
sobre él atada a su cadera, y entre sus manos
un instrumento de música extraña, hecho de laminillas
de madera superpuestas, una encima de la otra,
y que produce un sonido entre la campana y el cañón.
Y cierto día, al alba, el séptimo Tutuguri
hiere la danza golpeando una de las laminillas
y cada uno debe cercar su cruz sin romper
el círculo total.
(...)
La bola de fuego ha quemado las seis cruces. Los hombres
con las manos hacia adelante y que han visto venir la cosa,
están los seis
    agotados y babeantes.
Y se perciben en el horizonte cruces como un caballo desbocado que
se acerca
con un hombre desnudo encima
pues el batir del ritmo era 7.
Y no hay más que seis cruces.
Y en el salterio de madera del séptimo Tutuguri
siempre introducción de la nada,
siempre esta introducción de la nada:
este tiempo hueco, un tiempo hueco,
una especie de vacío agotante entre las laminillas
de la madera que corta,
nada que reclama el tronco del hombre,
el cuerpo aprisionando un trozo de hombre
en el furor (no en el fervor)
de las cosas de adentro.

(Artaud, 1992 [1948]).

Un comentarista (Lotringer, 1993:43) afirma que «en su curioso viaje etnográfico, Artaud se condujo manifiestamente no como observador, sino como poseído». El autor da en la diana, si –como Leiris formularía en su trabajo sobre el culto *zar*– la posesión es un espectáculo; porque es eso lo que Artaud ante todo hizo: ofrecerse a los ojos y a los oídos de quien se ponía a su alcance como actor-emisor de un mensaje o, mejor, del Mensaje. «Vino a oficiar como un Mesías, a prevenir y a salvar para que el mexicano reconquiste su secreto antiguo», dice Schneider (1992:61), vino a predicar una revolución hacia atrás, hacia las raíces[10].

Pero no sólo era espectáculo para los jóvenes con inquietudes espirituales que acudían a sus conferencias en el Distrito Federal. Hablaba, y cómo, y cuánto –o, al menos creía hacerlo, o nos dice que lo creía– a los propios *tarahumaras* para revelarles su (de los *tarahumaras,* suponía Artaud; suya, pienso yo) propia verdad. Así, uno de sus textos nos presenta su conversación con un funcionario de la escuela para indígenas, quien debería abrirle la puerta a los ritos a los que quería asistir, conversación «animada, penosa y repugnante por momentos», ya que su interlocutor «estaba mucho más interesado por su sexo, con el que cada noche poseía a la maestra de la escuela (...) que por la cultura o por la religión»[11] (Artaud, 1992 [1943]: 312). Conversación –en verdad, «diálogo ejemplar»– en la que Artaud refu-

[10] *El que Artaud creyese que su palabra podía detonar una revolución puede resultar hoy un disparate correlativo a los electrochoques a los que poco más tarde fue sometido. Y sin embargo es coherente con un hecho de la historia –o más bien de la leyenda– surrealista según la cual, una década más tarde, una conferencia de Breton desencadenaría una revolución en Haití: «De paso por Haití, Breton provoca, por una conferencia que inflama a los estudiantes, una huelga insurreccional a la que pronto siguió la caída del gobierno» (nota de la edición Gallimard de* Signe Ascendent, *cit. en Antoine [1992:278]). Depestre (1969:175-180), uno de los en verdad mayores protagonistas de estos hechos, da una versión mucho más atenuada tanto del papel de Breton, cuanto del alcance de la rebelión. Ante todo, los visitantes-conferenciantes fueron en realidad tres: además del Maestro surrealista, el pintor cubano Wifredo Lamb y el poeta martiniqués Aimé Cesaire. La conferencia de Breton, dictada en el principal cine de Port-au-Prince, en presencia del dictador Lescot, varios ministros, amantes a granel, además de medio millar de jóvenes contestatarios, provocó gran entusiasmo entre éstos y gran indignación entre aquéllos. La revista dirigida por Depestres* –La ruche– *publicó poco después un número especial dedicado al surrealismo que fue secuestrado por el gobierno. Tras ello, huelga universitaria, encarcelamiento de muchos estudiantes, más huelgas y manifestaciones y, por fin, caída del gobierno. Pero, de revolución, nada: «La dictadura de Lecot cayó» –escribe Depestres (*idem: *180) «pero el aparato militar del régimen quedó intacto. Esa fue una dolorosa experiencia para las masas. (...) este fracaso indicaba igualmente las limitaciones del surrealismo en su ambición de 'cambiar la vida'». Las consecuencias ideológicas del suceso fueron contrarias a la prédica surrealista. Dice en otro lugar Depestre (1980:214): «Todos nos convencimos que había que retomar (...) la tentativa que, desde 1934, Jacques Roumain había hecho para dotar a los trabajadores de la ciudad y del campo de su primer partido comunista». Sobre esta cuestión, ver también Rodríguez (1989).*

[11] *Hay trechos, uno es el transcrito, en los que Artaud me recuerda a Charles Kimbote, el personaje paródico de Nabokov en* Pálido fuego. *¿Acaso no podrían ser suyas estas líneas?:*

> *«Veintiocho días de esa influencia pesada, de este montón de órganos mal agrupados que soy yo, y en los que me daba la impresión de estar presente, como en un inmenso paisaje de hielo a punto de desmoronarse» (Artaud, 1992 [1937]:290).*

taba cada uno de los obstáculos que su interlocutor ponía a la celebración del rito del peyote, que acabó –¿cómo podía no ser?– con la «conversión» del oponente y la concesión del permiso solicitado.

¿Alguna vez Artaud *habló,* en realidad, a los *tarahumaras?*, ¿alguna vez *escuchó,* en realidad, a los *tarahumaras?* Hay una cuestión elemental, ausente en los textos de Artaud, pero sin dudas muy presente en el desarrollo de los acontecimientos: la lengua en la que tales contactos hubieron de establecerse. Schneider (*op. cit.*: 77) pone en duda la competencia lingüística del poeta para manejarse en español, aun con el guía-intérprete que lo acompañaba, la comunicación debe haber sido más que problemática. Artaud, sin embargo, estaba seguro de captar todo lo que se le decía y de que los demás captaban también lo que a él le salía por la boca. A veces, sin embargo, las palabras registradas en su texto no son, él mismo lo reconoce, las en verdad emitidas, sino que el peyote le ha permitido «reconstruirlas»[12].

> Te unes a la entidad sin Dios que te asimila y te engendra como si te crearas tú mismo, y como tú mismo en la Nada y contra Él, a todas horas te creas.
>
> Estas son las palabras del jefe indio y no hago más que citarlas, no tal como él me las dijo, sino tal como yo las he *reconstruido* bajo las iluminaciones fantásticas del ciguri *(énfasis de A.A)* (Artaud, 1992 [1943]:305).

* * *

La información que sus breves artículos aportan es escasa, confusa, falsa. Además, como Schneider afirma, no proviene de lo que ha visto «en campo», sino de lecturas anteriores o hasta de escrituras anteriores. La falsedad de la información, sin embargo, puede ser vista, ha sido vista, como el acceso a otro tipo de verdad, un autor mexicano, amigo, recopilador y comentarista de Artaud, Cardoza y Aragón, (cit. en Bonardel, 1987:167 n. 2) lo expresa así: «No tuvo un gran conocimiento de nuestras culturas, a pesar de lo que afirme en tal o cual escrito. Se los inventaba, y es su inven-

¿Artaud, parodia de sí mismo? O, quizás, esta sensación mía diga más sobre las condiciones actuales de lectura de textos límites, de textos «sublimes», que sobre su producción. Sin embargo, no hay que olvidar la condición esencial de Artaud actor.

[12] *Para imaginarse el estado de Artaud en una incursión al «país de los* tarahumara» *también hay que pensar, por cierto, en los opiáceos que desechó al pie de la sierra. Su síndrome de abstinencia fue más duro de lo habitual:*

> *«Al cabo de seis días mi cuerpo ya no era de carne sino de hueso, desecado por la multitud de excremento líquido que había perdido. La carencia de opio contrae las fibras, abre corrientes áridas en la piel, y la epidermis no es más que una encía irritable, una mandíbula a flor de piel. (...) en la montaña este estado revistió sensaciones desacostumbradas. No era ya un dolor sordo, sino una invasión molecular completa, que me atravesaba el cuerpo con sus ondas frías» (Artaud, 1992[1947]:348).*

ción lo que cuenta». Pero por más ficcional que sea la *grafía* del etnógrafo, esa ficción tiene sus límites y los textos mexicanos de Artaud están del otro lado de la frontera. Esta afirmación, por cierto, no encierra reproche alguno: el poeta nunca tuvo pretensión de cientificidad ni de nada que se le pareciese: «No he pretendido al contar mi viaje escribir una tesis de doctorado».

Artaud no hizo etnografía; no porque careciera de formación profesional, no porque estuviera loco, no porque estuviese con síndrome de abstinencia o drogado, no porque nada viese en la Sierra Madre que no llevase ya en sus huesos. No hizo *etnografía,* nunca podría haberla hecho, porque en verdad no escribía, o mejor dicho, porque su escritura se condenaba a sí misma como tal, se desbarataba. Artaud era el transgresor límite; sus gestos, sus dichos eran –en palabras de Derrida sobre el teatro de la crueldad (1970:347) «el inaccesible límite de una representación que no sea repetición, de una re-presentación que sea presencia plena, que no lleve en sí su doble como su muerte, de un presente que no se repite, es decir, de un presente fuera del tiempo, de un no-presente». La palabra se torna así no-palabra, destino al menos paradójico para quien escribió más de tres mil páginas durante su internación psiquiátrica y cuyas *Obras Completas* (en verdad incompletas) llegan a más de veinte volúmenes. Obra no obra; como dice Foucault (1972:555)[13] la locura de Artaud desembocó en «la ausencia de obra».

Hay, sin embargo un punto en el que Artaud se acerca al tipo de etnografía que se establece con Griaule y que se prolonga, por lo que a mí me importa, en los estudios afrobrasileños de Roger Bastide y sus continuadores; espíritu opuesto al que guía a Leiris y a su amigo Métraux. Obra extrema (Griaule y sus gentes) u obra ausente (Artaud), en ambas está en juego una Sabiduría en manos de los *otros,* un Mensaje, de la que carece la cultura del etnógrafo. «Sin embargo», –dice este último– «el verdadero secre-

[13] *En las páginas finales de su* Historia de la locura... *donde, muy románticamente y pensando en Nietzsche, Van Gogh y Artaud, Foucault (idem: 556) postula el triunfo de la locura sobre el mundo: éste debe justificarse frente a aquélla. Líneas antes afirma:*

> *«La obra de Artaud experimenta en la locura su propia ausencia, pero esta experiencia, el coraje recomenzado de esta experiencia, todas esas palabras arrojadas contra una ausencia fundamental de lenguaje, todo ese espacio de sufrimiento físico y de terror que rodea el vacío o que más bien coincide con él, esa es la obra misma: la ladera sobre el abismo de la ausencia de obra».*

Los surrealistas estaban fascinados por la locura pero no se «volvían locos» (signifique eso lo que signifique): no hay, aparte de Artaud, casos significativos de episodios psicóticos, o como se diga. La fascinación por los locos, además, parece que era correspondida. Paul Abely, un psiquiatra, cuenta en un congreso de la profesión que entre los enfermos internados que él atendía era frecuente la lectura de obras surrealistas (cit. en Breton, 1966:72). Nadja, *la novela de Breton (1962:166), contenía un alegato contra los psiquiatras que, en el congreso aludido, hizo que algún médico pensase la posibilidad de llevar ese y otros casos ante la justicia: «Sé que si yo estuviese loco e internado desde hace muchos días, aprovecharía una remisión que me diese mi delirio para asesinar con frialdad a uno de ellos».*

to no será revelado, porque participa de lo inefable» (cit. en Bonardel, 1987:163 n.2). Palabra informulable de los *tarahumaras* o palabra en verdad intraducible de los *dogon,* el hermetismo está, en un caso, en el punto de partida, en el otro, en el de llegada.

Referencias bibliográficas

ALLÉGRET, M., 1987, *Carnets du Congo, voyage avec Gide,* París, Presses du CNRS.

ANTOINE, R., 1992, *La littérature franco-antillaise*, Paris, Karthala.

ARTAUD, A., 1936a, «El hombre contra el destino» en Artaud, 1992

— 1936b, «El país de los magos'» en Artaud, 1992

— 1937, «La raza de los hombres perdidos» en Artaud, 1992

— 1943; «El rito del peyote entre los tarahumara» en Artaud, 1992

— 1947, «... Y es en México» en Artaud, 1992

— 1948, «Tutuguri» en Artaud, 1992

— 1992 (1936-1948), *México y Viaje al país de los tarahumaras*, México, F.C.E.

BONARDEL, F., 1987, *Artaud ou La fidelité à l'infini*, París, Balland.

BRETON, A., 1964 (1928), *Nadja*, París, Gallimard

— 1966 (1924-1953), *Manifestes du surréalisme*, Paris, N.R.F.

— 1969 (1952), *Entretiens*, Paris, Gallimard.

CARRASCO, R., 1998, «Ciguri. Voyage(s) au pays des Tarahumaras», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LIII.2.

DEPESTRE, R., 1969, *Por la revolución. Por la poesía*, La Habana. Instituto del libro. Colección Cocuyo

— 1980, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont.

DERRIDA, J., 1970, «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation» *L'écriture et la différence,* Paris, Ed. du Seuil.

DUROZOI, G., 1972, *Artaud, L'aliénation et la folie,* Paris, Larousse Université.

FABRE, D., 1999, «Un rendez-vous manqué», *L'Homme* 151.

FOUCAULT, M., 1972, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Paris, Gallimard.

LOTRINGER, S., 1993, «Leiris et son double», *Gradhiva* 13.

MARTEN, M., 1991, «Los tarahumara», *Pueblos de la Tierra,* (E. E. Evans-Pritchard, ed.), Vol. II. Barcelona, Salvat.

PELLEGRINI, A., 1961, *Antología de la poesía surrealista,* Buenos Aires, Fabril Editora.

RODRÍGUEZ, E. J., 1989, *Literatura caribeña. Bosquejo y cuaderno de bitácora,* La Habana, Letras cubanas.

ROI, C., 1961, «Le théatre de la cruauté en Europe», *N.R.F.* 149.

SARTRE, J. P., 1964 (1951), «Gide vivant» *Situations, IV,* Paris, Gallimard.

SCHNEIDER, L. M., 1992 (1984), «Prólogo» a *México y Viaje al país de los tarahumaras,* México, F.C.E.

El baile en la Argentina de los 40: fiesta de tango

Sergio A. Pujol

«Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo»

Jorge Luis Borges
(«Hombre de la esquina rosada»)

La década de los 40 es, para la cultura popular argentina, la del cine de teléfonos blancos y los grandes bailes en los clubes y salones de todas y cada una de las ciudades del país. Desde luego, Buenos Aires encabeza el movimiento nocturno. Y el tango oficia la ceremonia. Después del receso de la Gran Depresión que parecía haberla matado, la música porteña vuelve de la mano de las por entonces nuevas orquestas de Juan D'Arienzo, Aníbal Troilo y Carlos Di Sarli, entre otras «A bailar, a bailar, que la orquesta se va...», se oye en un tango de 1943 de Domingo Federico y Homero Expósito. El ocio de miles de adolescentes varones transcurre entre el fútbol con pelota de trapo en el descampado a cualquier hora y el tango. Estas son las diversiones de los bolsillos módicos. Y también de los otros. Los muchachos aprenden a bailar solos, con sus amigos o en las academias del centro y en las de los barrios de estación. Para los más tímidos, está el método por correspondencia de Domingo Gaeta. El profesor tiene la delicadeza de mandar las lecciones en sobre sellado y sin remitente, de modo que la lección sea un pacto secreto entre el docente y el alumno. Un pacto entre caballeros.

Las academias son lugares para sacar pasos y aprender a dominar el espacio de la pista. Hay chicas contratadas que, no del todo liberadas de la vieja connotación prostibularia del tango antiguo, trabajan de acompañantes. En una academia frente al célebre cabaret *Marabú,* todas las tardes se puede bailar pagando un peso por cada diez fichas. Cada ficha equivale a una pieza bailada con una compañera que se deja «marcar» al son de algún disco gastado. En otra academia, en Chacarita, aún se puede practicar con la música de fondo de una orquesta de señoritas. Cinco o seis mujeres que tocan como

autómatas. Así es más divertido que con la pobre victrolera de pañuelito al cuello y pollera negra con tajo, que suele pasarse toda una tarde (o por aún: toda una noche) poniendo discos y dejándose ver lujuriosamente por la clientela.

Y ellas, por su parte, salen bailando casi sin darse cuenta: con los bailes de fin de semana les alcanza. A lo sumo, como hace mucho le pasó a Carmencita Calderón, compañera de baile del mítico Cachafaz, el hermano les da algunos consejos[1]. Muchas milongueras de entonces confiesan haber practicado solas, frente al espejo, con la mera compañía del receptor de radio. Una vez en la pista, terminan de aprender obedeciendo las marcas del varón. Se dejan llevar por ellos, con la mirada perdida por encima del hombro y el brazo derecho recostado sobre el caballero que conduce. Pero eso no quiere decir que no elijan al compañero cuidadosamente. «Yo lo primero que le miraba al tipo que me sacaba a bailar eran los zapatos. Si estaba bien calzado le decía que sí», confiesa una milonguera que no se perdió ningún baile.

Toda oportunidad es buena para bailar, y se baila en todas partes. En un *living* convertido en *dancing*. En ese patio grande que linda con la cancha de básquet del club social y deportivo o, si el tiempo está feo, en el salón principal de la sociedad de fomento. En las muy esperadas veladas de carnaval, los terrenos que rodean el estadio de fútbol se vuelven territorios bailables.

«En aquella época se bailaba mucho en casas de familia», rememora el milonguero Gerardo Portalea. «Nos reuníamos en casas de vecinos y bailábamos con tías, hermanas y amigas. De tarde hacíamos las prácticas entre hombres, en la casa de algún amigo. Todo era muy lindo. En las casas y también en los clubes se bailaba como en una fiesta de casamiento. Toda gente conocida, que saludaba ni bien llegaba al baile con grandes muestras de afecto. Muy distinto a lo que pasaba en el centro, que era más anónimo. Allá los conocidos se saludaban a la distancia, con un pequeño gesto. La cosa era más fría y distante. Y para nosotros, los milongueros de barrio, de club, esa diferencia era muy importante»[2].

Entre el secreto y lo público, de adentro hacia afuera, el tanto acrecienta su importancia y afirma su legitimidad social. La masividad del género es, sin duda, el rasgo dominante de la década. Como escribe Blas Matamoro,

[1] *Para más datos sobre esta notable bailarina, aún en actividad al escribirse este ensayo, puede consultarse nuestro artículo «Carmencita Calderón. Une vie sur la piste du tango»* (Courier International, *París, N.º 359, du 18 au 24 septembre 1997).*

[2] *De conversaciones con el autor. Para un perfil de Gerardo Portalea, véase el artículo «La sabiduría del tango» («Radar»,* Página 12, *15 de abril de 1998).*

«las orquestas tienen un decidido carácter bailable, lo cual parece indicar que cuentan con un gran público que quiere expresarse corporalmente por medio del tango. Los clubes deportivos, las asociaciones barriales, los locales alquilados por las radios para sus sesiones de fin de semana, se unen a los espacios tradicionales pero minoritarios del tango el cabaret céntrico, el café para los devotos, las confiterías llamadas para novios y familias»[3].

Es obvio que la aceptación del baile tanguero en los 40 no es un fenómeno exclusivamente porteño. En los pueblos y ciudades de la provincia de Buenos Aires, por ejemplo, son comunes las romerías de la colectividad española y, sobre todo, las grandes kermeses al aire libre, en los meses de verano. En ellas, el tango brilla en un ambiente familiar al lado del pasodoble, el jazz y ciertas hibridaciones capitalizadas por lo que se da en llamar «orquesta característica». Las kermeses suelen realizarse de jueves a domingo en las canchas de básquet de los clubes de la localidad, y en ciudades grandes, como Bahía Blanca o Mar del Plata, suelen reunir entre 600 y 800 personas por velada, a partir de las diez de la noche y hasta las dos de la mañana.

En el momento de mayor actividad dancística, la kermese cita a todas las edades en una pista llena. Ahí están los viejos milongueros de las academias del pueblo, pero también las chicas de trece y catorce años que descubren el placer del baile. A veces hay peleas entre bailarines altaneros, que se trenzan para ver quién baila mejor. Puede haber algún conato de violencia –la del baile es una escena proclive al descontrol–, pero siempre hay algún inspector de pista, miembro de la subcomisión de fiestas, que se encarga de calmar los ánimos o, llegado el caso, sancionar en voz alta a los «alborotabailes» de la zona[4].

Se ha discutido si el peronismo marca el apogeo o el comienzo de la decadencia del tango, pero es indudable que lo que está en auge es el baile popular, y la música de Buenos Aires encarna la tradición más estable en la materia[5]. No hay barrio porteño que no tenga su club con cartelera de bailes. En Floresta, en Flores, en Villa Urquiza, en Boedo, más o menos lejos del centro, en asociaciones grandes o pequeñas, los vecinos tienen su cronograma de bailes. Y no necesitan irse a bailar al centro.

[3] *Blas Matamoro.* El tango, *Madrid, Acento Editorial, 1996.*

[4] *¿Es la violencia una constante en la historia universal del baile? Así parecen sugerirlo varias investigaciones. Véase, por ejemplo, el trabajo de Daniel Fabre: «Forjar la juventud en el pueblo», en Giovanni Levi y Jean-Claude Schmitt (directores):* Historia de los jóvenes. II. La edad contremporánea, *Madrid, Taurus, 1996.*

[5] *Cf. Pablo Vila: «Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango?».* Punto de Vista, *Buenos Aires, abril de 1986.*

Los 40 son una época vistosa, de incesantes representaciones de la festividad, con grandes orquestas de bandoneones en fila recta, violines románticos y repertorios inagotables. Una época en la que la cultura popular se nutre de una inventiva poético-musical que no cesa. Es comprensible que el baile sea la mejor escenografía móvil de esa cultura de muchedumbre. Y también se entiende el malestar que los opositores al peronismo manifestarán sobre el final del decenio: aquella imagen de la fiesta nacional multitudinaria es aprovechada por el gobierno para resaltar sus logros y el nuevo estado anímico «del pueblo argentino». Sin embargo, y a diferencia de lo acontecido en la Italia de Mussolini, ni Estado ni partido digitan –al menos directamente– el ocio de sus adherentes. Como ha estudiado Mariano Plotkin, «el Estado peronista no logró establecer un sistema estructurado para organización política de la juventud, como tampoco pudo crear mecanismos formales para la organización del tiempo libre de los trabajadores. Sin embargo, lo que sí se intentó fue la creación de una red de instituciones semioficiales destinadas a la generación de patrones de conducta social que contribuirían a tornar difusa la distinción entre el espacio público y el privado»[6].

El Estado, a veces frontalmente y en otras oportunidades de modo secundario, promueve situaciones de baile, un espacio ideal para entremezclar lo público con lo privado. La abundancia de feriados –viejos y nuevos–, con el legendario «San Perón», son, sin duda, buenas ocasiones para la fiesta y el baile. Otras veces, el incentivo al ocio y el baile proviene de medidas más serias. Por ejemplo, en 1953 el presidente Perón cede a los empleados de Correos unos terrenos de barrio porteño de Agronomía para la creación de un club deportivo y social. Nacerá así el club Comunicaciones, que cobrará celebridad entre bailarines y «público en general» por sus concurridísimos bailes de Carnaval.

Ya al promediar los años 40 se ha establecido una sólida cadena que va del oyente ocasional al bailarín sorprendido en una noche de sábado. De tarde, en algún lugar céntrico, se disfruta por monedas de un continuado de orquestas y solistas, se escuchan los estrenos y las eternas reposiciones. El *Marzotto* –catedral tanguera–, la *Odeón* y las dos *Richmond* figuran entre decenas de confiterías y cafés con orquestas que le tocan casi al oído a cada cliente. Todo ello implica un contacto inmediato con la música.

Junto al lanzamiento mundial del disco de larga duración en 1948, la fonola es uno de los inventos tecnológicos de mayores efectos en los

[6] *Mariano Plotkin,* Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955), *Barcelona, Ariel Historia, 1994.*

modos de recepción «pública» de la música. Medio interactivo entre el parroquiano y la oferta discográfica, la fonola puede ser un téster del gusto musical en el universo del bar o la pizzería. Su sola presencia física despierta cierta curiosidad. Es una invitación a ser, al menos por unos minutos, un disc-jockey que nadie contrató. Todas estas nuevas facilidades en la difusión musical tienen, para muchos, el fin último de hacer más llevadera la transición de un fin de semana a otro, de un baile a otro. La música está diseminada aquí y allá, rodea a los argentinos y los sumerge en una temporalidad que no puede dejar de bailarse.

Menos popular que el tango, el *jazz* también tiene sus adeptos, y en líneas generales convive pacíficamente con la música de Buenos Aires. Hay orquestas que desde fines de los 30 trabajan constantemente, casi a la par de las más solicitadas del tango. La Santa Paula Serenaders, la *big band* de René Cospito, la orquesta de Héctor, la de Raúl Marengo, la de Héctor Lagna Fietta, el plantel de Dante Varela –para muchos el mejor de todos– o el de Barry Moral, la guitarra bailable de Oscar Alemán: el *jazz*, en su expandida versión *swing*, incita al baile del *fox trot* como amable complemento del tango, aunque también puede promover un vertiginoso *boogie-woogie*.

Casi todas las orquestas de *jazz* incluyen varios números «tropicales» y latinos, con los que abastecen la creciente demanda de música «internacional». Lo mismo suelen hacer las orquestas características, que tipifican un estilo híbrido y diversificado en esos márgenes estilísticos que empiezan a dejar libres las de tango y las de *jazz*. Si por un lado hay una evidente disminución del número de orquestas «inmigratorias», como las bandas de las sociedades italianas o las rondallas y los grupos de gaiteros que animaban reuniones en los «prados españoles» de comienzos de siglo, por otro lado se asiste a un aumento de una música popular instrumental que toma la posta de aquellas.

El *jazz* se baila con una actitud más relajada, sin la concentración que, al menos para los milongueros, exige una pieza bien porteña. Por lo demás, es evidente que la *big band* tiene un rendimiento sonoro superior, ideal para los escenarios multitudinarios que predominan en los 40. Esta presencia voluminosa, con potentes instrumentos de viento que conmueven todo el cuerpo del bailarín, ejerce algún tipo de influencia sobre las formaciones tangueras, algunas de las cuales vienen acusando el impacto del *jazz* desde los tempranos años 20[7].

[7] *Para más información sobre la presencia del jazz en la Argentina, véase nuestro libro* Jazz al Sur. La música negra en la Argentina, *Buenos Aires, Emecé, 1992.*

En los 40, la pareja abrazada sigue estando en el centro del ceremonial nocturno, dominando todas las coreografías populares, pero por momentos el gran espectáculo parece ser la totalidad del baile como espacio colectivo, esa *masa* indivisible de los que bailan. Las fotografías de la época prefieren las panorámicas de una noche de carnaval, cuando una pista inmensa es el mundo y decenas de rostros anónimos miran a la cámara. De todas maneras, también los más exclusivos *dancings* acrecientan su presencia en los circuitos nocturnos. *Chantecler, Marabú, Ta-ba-ris, Les Ambassadeurs, Tibidabo, Ebro Bar, Babilonia, Ocean Dancing, Picadilly...* la lista completa demandaría varios renglones.

Más accesibles, otros sitios se van cargando de cierto prestigio eminentemente dancístico. Salones como *El Príncipe Jorge, Augusteo* y *Unione e Benevolenza* –uno de los más amplios, de la colectividad italiana– están entre los preferidos de los fanáticos del baile, hombres y mujeres que entran a trabajar en la oficina o en la fábrica el lunes bien temprano, con cara de baile del domingo, y empiezan ese mismo día a contar las horas que faltan para el fin de semana siguiente.

Por cierto, se baila mucho de noche, pero también se lo hace de tarde. Recuerda el bailarín Pedro Monteleone: «Nos juntábamos en unos saloncitos muy humildes del Bajo Flores a bailar, cualquier día entre el jueves y el domingo, a la tarde. Éramos unas 50 parejas sin un peso. Llevábamos los discos, el fonógrafo y años después el tocadiscos Wincofón. El tango nos unía mucho»[8].

Juan Carlos Copes, que con María Nieves gana el concurso de tango del Luna Park de 1951, recuerda situaciones parecidas, supeditadas al baile como práctica social permanente; «Cada barrio era como un pueblo. Cualquier acontecimiento, desde un cumpleaños o un bautismo hasta una fecha patria, era una buena excusa para sacar la victrola a la vereda y bailar. Venía gente de cuatro cuadras a la redonda. Esto quiere decir que nos conocíamos todos, y si uno quería *vistear* con alguna chica lo podía hacer, pero con disimulo. Esos bailes eran algo de todos, del barrio, de la comunidad...»[9].

La fascinación por el baile no significa que los bailarines no tengan sus gustos y mañas. El negro Mixto, por ejemplo, prefiere *Milonguita* en alguna versión de los 30 a cualquier otra cosa. A Méndez le gusta *Derecho viejo.* Antonio Todaro prefiere algún tango fantasía que le permita volar con su pareja, y Gerardo Portalea se siente en sus anchas con *Pampero,* por Osvaldo Fresedo.

[8] *De conversaciones con el autor.*
[9] *De conversaciones con el autor.*

«Con grabaciones bailábamos los que realmente sentíamos al tango. Con la orquesta la pista se llenaba de patas duras, gente que iba a ver y a oír a la orquesta y al cantor», recordará Mingo Pugliese. «Es que con las orquestas sentíamos que se nos mezclaba la hacienda», confiesa Copes. «Un cantor como Alberto Morán, por ejemplo, era como Elvis Presley: las mujeres se enloquecían con él. Cuando aparecía en la orquesta de Pugliese era muy difícil seguir bailando»[10].

Los milongueros que eligen a la orquesta de Osvaldo Pugliese esperan que los cantores se callen y que el director indique una marcación bien candeciosa, ideal para ciertas figuras remolonas y sugerentes: un baile pausado y de poco alarde, aunque con sus dificultades. Di Sarli es compacto y tiene un equilibrio perfecto: sus seguidores, a los que también les gusta Pugliese, siempre lo reivindicarán como a un maestro injustamente olvidado. Aníbal Troilo es la mejor síntesis del tango que se baila y «se escucha» por igual, el talento de sus arregladores y la calidad de sus solistas hacen de la orquesta de Pichuco el lugar en donde todas las disidencias pactan un armisticio. Fresedo es elegante y *high life* –también Di Sarli es un poco así–, y trabaja mucho en las fiestas de barrio norte. Con él se baila con elegancia y alisamiento casi total: el tango como un movimiento frugal que debe dar pie a una conversación interesante.

Pero es el estilo extravertido y enfático de Juan D'Arienzo el que enloquece a los fanáticos del baile. Desde sus presentaciones pioneras en el *dancing Chantecler* de los 30 hasta su inmensa popularidad en las décadas siguientes, D'Arienzo hace del sonido orquestal ensanchado del tango un factor eminentemente dancístico, subordinando todo lo demás –la letra, el arreglo, los solistas– a una pulsación potente y exagerada. «A mi modo de ver, el tango es ante todo ritmo, nervio, fuerza y carácter», declarará el violinista-director en un conciso manifiesto que encierra cierta idea de restauración de una música que nació como baile[11].

La mayoría de los bailarines se entusiasma hasta el fervor con la redondez de una música que es pura certidumbre y que reivindica al tango orillero por sobre el salón. D'Arienzo es «compás», precisión cronométrica. Los más obsesivos le toman el tiempo a las grabaciones., Una figura de 4 compases de D'Arienzo insume tres segundos. En ese tiempo hay que «meter» los cuatro pasos del «básico».

Es indudable que a lo largo de los años 40 el tango se empieza a bailar de otra manera. Los milongueros asegurarán que en la renovación de la danza juegan un papel decisivo bailarines como el negro Lavandina, Cachirla, La

[10] *De conversaciones con el autor.*
[11] *Citado en* La Maga, *Buenos Aires, agosto de 1994.*

Biblia, Méndez, Todaro y Estévez (Petróleo), legítimos –y valientes– creadores de una modalidad diferente, más atenta a las inflexiones musicales operadas por el tango desde la renovación decareana que a los dictámenes de una tradición.

«Yo inventé las cosas raras del tango», le contará Petróleo a María Susana Azzi poco antes de morir. «Desprendí el sexo de la danza. Y empecé en el 27 ó 28 a bailar. Se inventó un movimiento que se llama 'sobrepaso', ahí se transformó el tango. Es un agregado que la mujer hacía por delante. Después del 30 el sobrepaso modificó la danza»[12].

En efecto, los cismáticos, muy criticados por los bailarines de la generación del Cachafaz, inventan nuevas figuras y adoptan otro *tempo* y otra medición física de la música. Pasos más largos y «lentos», otra manera de pisar y andar y otra postura del cuerpo: un tango que pone en primer término la «improvisación creativa». «Hasta el 40», recuerda Mingo Pugliese, «el tango era una serie de movimientos que alguien inventaba y se transmitía por tradición oral. Era improvisación, sí, pero regida por un número determinado de figuras. Después, la improvisación pasó a ser improvisación creativa: se le agregaron movimientos que permitieron crear mientras se improvisaba»[13].

Para los milongueros de antes, esas figuras, esa manera de caminar, esa relación con la compañera de baile, todo es diferente. «Son unos payasos», afirman con desprecio los hombres que encumbraron al Tarila, al Mixo, al mismo Méndez. Pero los nuevos milongueros tienen éxito con las mujeres, se agrandan bailando y reivindican la nueva gramática de la danza con argumentos musicales: las orquestas han cambiado, los repertorios son otros, el dos por cuatro ya no existe, murió hace mucho en manos del cuatro por cuatro. «Lo que no cambia muere», aseguran los nuevos bailarines con un entusiasmo que no parece propio de la ideología del tango.

Desde luego, hay variantes de un mismo estilo, pero también hay estilos diferentes. Más allá de la voluntad renovadora de toda una generación de milongueros, los estilos se suceden y se superponen según las modalidades de cada bailarín. Pepito Avellaneda se impondrá como el rey del tango orillero, bailarín «de pista» y maestro insuperable en el arte de la milonga como especie diferente, con sus propios pasos y figuras. Antonio Todaro será uno de los inventores del tango fantasía, con la mujer haciendo figuras en el aire y cierto vuelo de gran espectáculo. Ramón Rivera, Finito, se diferenciará de todos los demás por su habilidad para rozar apenas la pista.

[12] *María S. Azzi,* Antropología del tango. Los protagonistas, *Buenos Aires, Ediciones de Olavarría, 1991.*

[13] *De conversaciones con el autor.*

Mezcla de orilla y salón, un bailarín de la localidad de Haedo –próxima a Buenos Aires– apodado Virulazo (Jorge Orcaizaguirre) sintetizará varios estilos, y se consagrará como el bailarín arquetípico de Buenos Aires: un clásico de mucha prestancia y –en su juventud– buena figura, que camina como si barriera la pista. Empieza a bailar en los 40, y en 1952 le gana en un concurso organizado por Radio Splendid a Juan Carlos Copes y Gerardo Portalea. Hombre de mil oficios –matarife, lustrabotas, vendedor ambulante de pastillas de menta–, Virulazo formará con su mujer Elvira Santamaría una de las parejas claves en la práctica de un tango repentista y ocurrente, con la gracia de la improvisación. La resurrección del tango en la década de los 80 los encontrará listos para el viaje y la exhibición. Virulazo y Elvira brillaran por todo el mundo en el espectáculo *Tango Argentino*[14].

En el tránsito de una década a otra, un joven se hace en los bailes del Club Atlanta. Se llama Juan Carlos Copes, y pronto es cacique de su club. Su baile es una combinación de la elegancia del que hace pasos largos con la excitación del viejo bailarín de figuras. De andar felino y postura impecable, Copes labrará un estilo de gran lucimiento en los escenarios, a partir de una concepción coreográfica de la danza popular. Con su pareja María Nieves, Copes desplegará un baile riguroso, de mucha exigencia física y en constante evolución. La dupla Copes-Nieves será la primera en atreverse a bailar con música de Astor Piazzolla.

En términos más generales, todos coinciden en que hay al menos tres grandes estilos o modalidades de baile que delatan situaciones socioculturales diferentes: «salón», «orillero» y «fantasía». El primero es el que se baila en la sede social y los locales del centro, con más elegancia y «buen andar» que cortes y figuras. El tango orillero, en cambio, lo vienen practicando desde los 20 aquellos que se atreven a dibujar figuras desterradas de los salones, el orillero quiere bailar «mucho», no se conforma con caminar con elegancia y porte. Y el tango fantasía es la exhibición total, el baile coreográfico nacido en los concursos y pruebas *amateurs*. Los integrantes de la pareja «del fantasía» hacen algunas figuras sueltas, se toman al revés y aplican todo lo que les gusta y sirva para «el destaque». Sin pudor, sin límite. Como lo haría una pareja de Hollywood.

Ahora bien: ningún bailarín, por más habilidoso que sea, puede ignorar los códigos barriales. Quien se atreve a ir a bailar a un club que no es el

[14] *Estrenado en el Chatelet de París en 1983,* Tango Argentino *tuvo un notable periplo internacional. En Nueva York, en 1986, cosechó los mejores elogios de la crítica y estuvo varios meses en cartelera en el City Center. Muchos consideran que el show reavivó el interés mundial por el tango-danza que hoy se verifica en las principales ciudades del mundo. Cf. Nardo Zalko,* Un siècle de tango. París-Buenos Aires, *Paris, Editions du Félin, 1998.*

propio deberá aceptar que su técnica no puede ser superior a la del rey la zona, el caudillo, la autoridad dancística del lugar. Son muchas las cosas que hay que saber. Que las mejores bailarinas son para los muchachos del barrio. Que no se puede salir a bailar antes de que lo hagan los «anfitriones». Que después de bailar con una dama, hay que acompañarla hasta la mesa, a la vista de todos.

Es claro: está prohibido brillar en otra tierra sin la autorización del jefe de la zona. En son de guerra o en son de paz, los bailes siguen siendo, como a comienzos de siglo, espacios de violencia potencial. Si se cumplen los requisitos de la paz nocturna, no habrá problemas. Después de todo, el baile siempre tiene –o debiera tener el atractivo del encuentro furtivo con lo desconocido. ¿Qué pasará esta noche? ¿A quién conoceré en el baile? Preguntas, preguntas, cuyas respuestas pueden cambiar el rumbo de una, dos, muchas vidas.

Por lo demás, es fácil constatar que el baile no se agota en las estrategias de los sexos. Genera también otros encuentros: con el grupo de pares, con los vecinos, con los compañeros de trabajo, con los amigos. El baile puede crear la ilusión de una sociedad igualitaria, pero también puede convertirse en una forma de revancha cultural, el orgulloso emblema una condición social. No es casual que las letras de muchos tangos de la época se refieran al baile como a una práctica «de los muchachos», de la gente de trabajo, de los que no gozan de otro privilegio que del arte del buen bailar. En barrios como Floresta o Mataderos, el baile es inseparable de los juegos de azar y el fútbol. La santa trinidad de la hombría rioplatense.

En ese sentido, el tango de referencias dancísticas más representativo de la época es uno del repertorio del cantante Alberto Castillo. *Así se baila el tango,* con letra de Elisario Martínez Vila (Marvil) y música de Elías Randal. Escrito en 1942, el tema adquiere, en la voz entre operística y arrabalera de Castillo, una cierta violencia de clase: «¿Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas,/ qué saben lo que es tango, que saben de compás?/ Aquí está la elegancia, ¡qué pinta, qué silueta!/ ¡qué porte, qué arrogancia, qué clase pa bailar!...»[15].

[15] *La grabación de Castillo con la orquesta de Ricardo Tanturi data del 4 de diciembre de 1942. Véase: Héctor Ángel Benedetti,* Las mejores letras de tango, *Buenos Aires, Seix Barral, 1998.*

Materia de otro mundo y fragmento

Gustavo Valle

Campamento de formol. Laboratorio
de tus días últimos. –¿Dónde están, señorita,
las cartas que me enviaron? Tu hijuelo
ha desaparecido sin dolor. –Madre,
llévatelo a pasear de vez en cuando.

*

La sangre sólo sabe sangrar,
sangrar. No se te ocurra
detener su melodía. Sangra
para botar lo que ya no te pertenece. El brazo
llora la mano que le falta. La sangre
debe salir y referirte.

Apoya
tu cara de vértigo. Mañana
te salvarás. Te veremos
salir de puntillas por el pasillo oloroso
a agua de colonia. Ella
cargará con tus juguetes. El día es tuyo. Afuera
los árboles silban, y sus hojas
también irán tras de ti. Todos
te acompañaremos. Quita esa cara. El día
te pertenece.

*

–La vida, Doctor, está en otra parte. Hemos
perdido el adiós y su timbre. Nadie, es decir, nosotros
con el cauce de nosotros no somos más que eso. Aquí
la mano, el brazo, la cabeza. Dónde, Doctor,
dígalo con palabras propias. Anoche
soñamos con esqueletos.

Cristo en el madero. Arriba. A la cabeza
del destino. En su potro de palo
cabalgando por los campos de la guerra. Lejos,
sí, muy lejos todavía. –Amigo,
despierta. A la cabeza, ¿lo ves?,
está su templo andrajoso. La sangre
también te brota. Toca tu frente
humedecida por sus glóbulos. Alivia
tu herida con sus pies hechos de tierra. Escucha
el doblar de su piel como mulas
sudorosas. Y los pasos y el ruido
de armaduras galopantes. Atiende,
aguarda, ya vienen hacia tu pecho. Bajarán
desde la cruz para llevarte.

*

Adónde la llevan. Adónde. Un cuerpo
arrastra a otro. –El vendaje no deja
ver el fantasma que eres. Bella,
la más bella de las hermanas. Lugar de la belleza, lugar
ahora de la guerra. Destino surcado por vidrios
estallados en tus mejillas. Una Parca
trabaja exclusivamente para ti.

Pequeño, pequeño, qué haces
a esta hora con tu cabeza volátil. Entraste
a la sala con manos mugrosas. Descolgado
de tus huesecitos en el cuarto de rayos.
Dónde están unidas tus partes. Yo
estoy en el codo que perdiste, y
mi hora te acompaña en las partes
que te faltan. Tu pie de alambre
cosido a la memoria del atleta. Tu pelo
brilla en los leones del safari. No vaciles
en acariciar el lomo de mi perro. Salta
para recomponer el mundo en cada golpe. –¡A vestirse,
benjamín, que vamos a salir
para jamás volver!

*

Silba la bayoneta en el pecho
partido de la guerra. Inmolaba el siglo
otro vástago. –Recuerda, el héroe
muere joven, desaparece su cuerpo. La raza
del padre obedece un destino. En los campos
derramados, boquiabiertos como ciénagas, silba
la costumbre viuda y orgullosa. Bayoneta
cubierta de flores. Duro beso
en el vértigo del pecho. –Soy,
querido benjamín, tu mitología. Vengo
de lejos a señalarte. Canta
la canción de los mutilados. Eres
mi cuerpo nuevo.

Las lombrices, sí, las asquerosas. ¡Qué manera
de comer! Hambre de lobos, sus mandíbulas
muerden en silencio. Hacen
la digestión con la memoria del mundo. De niño
me daban vértigo, las pisaba con horror. Su
anatomía es tan débil que repugna. Ciegas
bajo la hierba, mudísimas como peces. Portadoras
de la materia encadenada. Mulas
de tres estómagos en que viajamos para desenterrarnos. –¿A qué
saben las lombrices? ¿Has visto
como brillan?

*

–Sin odios, madre, sin cosas tristes. Ellos
son infelices y desgraciados. ¿No ves
cómo arrastran sus baúles, como cuelgan
de sí mismos, mutilados de sí mismos? Ahora lloran
aguas tan sucias que no puedo soportarlo. Y rezan
los condenados con la desesperación hecha trizas.
La culpa no es de nadie. Quizás de todos. Yo mismo
calzaré la bota y levantaré la bandera y te veré
en los salones de los capitanes bailando. Así son
las cosas, madre, qué remedio. –Aquí
me tratan con decoro. Aquí la muerte
huele a lavanda.

Hay un temblor frío en las manos
del antiguo tratante. Hay olores químicos
en su aliento de clemencia. Hay más dedos
de los necesarios para ejercer la sanación. Hay trescientas
formas de mirar a los desastrosos. Hay una máquina
engrasada en sus piernas de emergencia. Hay fuerza
suficiente para matarnos a todos. Para soplar
en nuestras arterias invisibles. Para decirnos,
malamente, bienvenidos sean.

*

Te escribirán, ya verás, las cartas
no demoran. Pero es tan largo el viaje
de las palabras. Te dirán: –Vuelve pronto, estamos
ansiosos de abrazarte, tus hermanas han crecido
y piensan en ti, los amigos quieren
apretarte la mano con fuerza, tu madre
llora de la alegría de quererte, aquí
te extrañamos con sonrisas, regresa
a casa a la hora de comer, todo
estará listo sobre la mesa, vuelve pronto, no olvides
traerles algo a los niños, ellos
te nombran a diario en sus boquitas.

CALLEJERO



Los olvidados

Entrevista con Augusto Monterroso

Samuel Serrano

Enseñar a escribir es un interrogante que nadie ha resuelto todavía. No obstante, me gustaría saber a qué conclusión ha llegado a través de su experiencia. ¿Es posible enseñar este arte o se trata, como creía Quiroga, de una cima inaccesible a la que el escritor sólo puede acercarse después de años de entrega y dedicación?

Bueno, son dos preguntas. A escribir sí puede enseñarse; a crear obras maestras, no. Se enseñan principios generales, se enseña a evitar errores demasiado gruesos, torpezas y caídas y se recomienda la lectura de escritores que han superado estos gajes. Por otra parte, ¿por qué enseñar a ser un Chejov o un Joyce, en vez de encaminar a cada quien a ser él mismo, con sus posibles fallas y todo? Cuando se habla de taller se está indicando que en el mismo se discutirá entre los asistentes ciertos elementos básicos del oficio literario, mejor que del *arte* literario, sin pretender que nadie vaya a convertirse en el infante don Juan Manuel. Y esto lo debe saber cada uno desde el primer momento. Los genios son otra cosa. Cuando un músico adolescente le pidió consejo a Mozart sobre cierta sonata que estaba escribiendo, Mozart le contestó que era aún muy joven para escribir sonatas a lo que su visitante adujo que él, Mozart, las había compuesto a los ocho años. «Sí», dicen que le contestó Mozart, «pero yo no andaba preguntando cómo se hacían».

En cuanto a la cima inaccesible, los buenos alpinistas saben la manera de alcanzarla; otros deben conformarse con escalar el cerro más cercano a su casa y ser felices en compañía de los que ya se encuentran allí.

A menudo ha señalado que, quizás, el principal objetivo de un taller sea el de formar el buen gusto de los asistentes para que, posteriormente, puedan llegar a ser sus propios críticos. ¿Podría decirnos cómo puede llegara formarse este buen gusto en un lapso tan reducido como es el de un taller?

Francamente, no sé cómo decírselo. No sé si yo he hablado de «buen gusto» o tan sólo de formar «el gusto». Si he dicho lo primero, me apresuro a retractarme; sólo los cursis creen en el buen gusto.

De acuerdo con sus palabras, el conocimiento para escribir un cuento debería ser más intuitivo que teórico porque la intuición propicia la originalidad mientras que el conocimiento puede hacernos caer en una técnica contraria al arte. ¿Cómo se logra este conocimiento intuitivo?

Por lo que veo, últimamente estoy hablando más de la cuenta de cosas que no sé explicar. Tal vez quise decir que había que estar atento a la observación de la vida, de uno mismo y de los que nos rodean para que la intuición pueda servir más a la hora de escribir un cuento que cualquier tratado, cualquier regla o teoría; sin olvidar el estudio de las obras de quienes nos precedieron, de las obras que han soportado el paso del tiempo, que constituiría la otra parte de una buena formación. Quizás no hablaría tanto de intuición como de instinto, de un instinto casi animal para detectar la presa, evitar los peligros y salirse uno con la suya.

Ha señalado que el único principio que defiende para cualquier género literario es que el trabajo sea bueno. ¿En qué consiste un buen cuento?

Para eso es precisamente para lo que sirve la formación del gusto. Un cuento será bueno en cuanto retrate la vida con verdad y en la mejor forma artística posible. Pero ¿quién, en realidad, puede juzgar esto? Hace años, en todos los países, y hoy mismo, hubo y hay grandes cuentistas, novelistas o poetas que parecían colmar esos requisitos; pero las costumbres, la vida en sus formas externas cambian y hoy esos mismos escritores se encuentran olvidados. Así que si un cuento le parece bueno, ese cuento será bueno para usted, y si usted no es crítico literario, le recomiendo disfrutarlo por malo que le parezca a su vecino o a su colega; sólo los puentes deben parecer y *ser* siempre buenos para todos.

Muchas veces se ha definido como un autodidacta señalando cómo sus principales influencias han sido Cervantes, Montaigne y Swift. Más allá de lo estrictamente literario, ¿qué maestros han influido en su vida?

Los mencionados y muchos más. Más allá de lo estrictamente literario, para la vida, he buscado la influencia de Séneca. En otro orden de cosas, y lo que hace a nuestra época y a la sociedad, la de Carlos Marx y, más cerca de nosotros, la de Bertrand Russell.

Hay otros géneros, además de la fábula y el cuento breve, que, por la manera como el doctor Eduardo Torres los satiriza en los aforismos de Lo demás es silencio, *pensamos que pueden ser muy frecuentados por Monterroso. Me refiero al género periodístico y al epistolar. Háblenos un poco de cada uno de ellos.*

En efecto, he publicado una novela escrita en forma de biografía. Trata de la vida de un sabio de provincia, provincia mental. Este sabio podría ser también alguien de París o Nueva York. La novela se halla dividida en dos partes: la primera se encuentra conformada por los testimonios de familiares y amigos; y, la segunda, por una selección de obras de este sabio. Se trata, pues, de una novela fragmentaria en la que yo, como autor, no intervengo en ningún momento.

En cuanto al periodismo nunca lo he practicado aunque de muy joven fundé en Guatemala un periódico de lucha política que, en buena medida, me condujo al exilio. Pero soy muy aficionado, quizás demasiado, a leer periódicos, tres o cuatro al día. Me ocurre lo mismo con las cartas, que me encanta recibir pero me cuesta mucho contestar. Todos los días pido *in mente* perdón a mis corresponsales por el cúmulo de ellas que veo en mi escritorio esperando respuesta, la que a veces se produce dos o tres años más tarde y sé que hay alguien que lea esto sabrá que es cierto.

Respecto a las cartas como género literario hace mucho tiempo que releo las de Lord Chesterfield, traducidas a mediados del siglo pasado por Luis Maneiro, un mexicano que se aburría como cónsul de su país en El Havre, y hoy casi imposibles de conseguir en español. Esto, por supuesto, nos lleva a la famosa epístola que el doctor Johnson escribió a Chesterfield que es muestra, a la vez, de un estilo y de un carácter, algo así como las cartas reales, no escritas para ser publicadas; son ejemplares y, quizás, únicas.

¿Pensaría Flaubert, como tantos otros, que las suyas pasarían alguna vez al dominio público? Puede ser. No hay duda en lo que se refiere a las que Rilke dirigió a Franz Xaver Kappus y Mario Vargas Llosa acaba de hacer lo mismo con destino a un joven novelista un poco menos concreto. De las de Cicerón, Plinio el Joven y Séneca, las que releo con más frecuencia son las de este último a Lucilio en las que, me parece, estaba inventando el ensayo personal moderno antes que Montaigne; de las de Plinio el Joven me impresionaron, como a todo el mundo, las dos en que relata la erupción del Vesubio como los detalles más vívidos de la muerte de su tío Plinio el Viejo y en las cuales quiero ver el invento de la crónica periodística de nuestros días.

Dígame, ¿no es mejor leer cartas que contestarlas?

Su obra siempre ha tenido un carácter minoritario en cuanto a las ventas; sin embargo, hay quienes lo incluyen dentro del boom *latinoamericano. ¿Está de acuerdo con esta afirmación?*

Mi pertenencia al *boom* latinoamericano ha consistido, únicamente, en mi amistad con algunos de sus protagonistas.

Resulta un poco contradictorio que un autor que utiliza tantas veces la parodia y la ironía como ingredientes de su narrativa realice una Antología del cuento triste. *¿Por qué escogió la tristeza como tema aglutinante de esta compilación?*

La ironía y la parodia no han sido nunca incompatibles con la tristeza o la melancolía y menos desde que se descubrió el *Quijote* es un libro esencialmente triste y fundamentalmente paródico e irónico, aunque esto último se haya sabido siempre. En el caso de esta *Antología del cuento triste,* realizada con Bárbara Jacobs, quien tendría también algo que decir al respecto, un hecho notable es que los cuentos recogidos resultaron ser, en la mayoría de los casos, de escritores del último siglo y medio. ¿Eran tristes ellos mismos? Por otra parte, los cuentos antologados son, en verdad, tristes pero no necesariamente carentes de humor o ironía.

«El cuento posee cierta superioridad sobre la novela e incluso sobre la poesía», reza un epígrafe de Poe que usted recoge en uno de los ensayos de su último libro, La vaca. *¿En qué radica esta superioridad?*

Es evidente que Poe amaba la concentración y la intensidad sobre cualquier otra cualidad literaria y que ambas se pierden en obras muy largas, sean éstas cuentos, novelas o poemas.

Ya que estamos en España hablemos un poco de nuestra historia. Noto en su obra una mezcla de amor y a la vez de rechazo hacia España. Amor por sus grandes escritores clásicos como el Arcipreste de Hita, Cervantes, Quevedo, etc, y rechazo por la forma como se dio el encuentro de los dos mundos que originó al hombre americano. ¿Cómo vive Monterroso su relación con España y qué le suscita arribar a este país?

Me sorprende mucho que encuentre en mi obra esa mezcla de amor y rechazo a España. No dudo que el primero esté claro a través de mi afición por sus clásicos; pero, lo cierto, es que no recuerdo que alguna vez

me haya referido a ese encuentro de los dos mundos, ni siquiera durante el Quinto Centenario que, probablemente, me halló leyendo a Cervantes o a Garcilaso, a Machado, a Valente o a Ullán. En lo personal, de España sólo he recibido cosas buenas empezando por los editores, críticos y amigos que aquí tengo; todos en uno. Pero, tal vez, resultaría interesado y de un pésimo gusto que yo me pusiera a elogiar aquí esto, aquello o lo de más allá de este país.



Alfonso Buñuel: *Collage sin título* (1935/6)

Entrevista a Sylvia Iparraguirre

Reina Roffé

Nacida en Junín, provincia de Buenos Aires, Sylvia Iparraguirre es autora de varios volúmenes de cuentos. Formó parte del equipo de dirección de dos revistas literarias, El escarabajo de oro *y* El Ornitorrinco, *que nuclearon a reconocidos escritores argentinos de las generaciones del 60 y del 70. Su más reciente novela,* La tierra del fuego, *fue primera finalista del Premio Alfaguara 1998 y, ese mismo año, obtuvo varios galardones, entre otros, el que concede la Feria del Libro de Buenos Aires a la mejor obra de ficción.*

Sus inicios están estrechamente ligados a una revista, El escarabajo de oro, *que tuvo una importante incidencia en el ámbito de las letras y fue decisiva para la llamada generación del 60 de narradores argentinos ¿Podría situar esta publicación en la escena literaria de su país?*

Hay algo de lo que tengo que hablar, aunque sea personal, y es de mi relación con mi marido, el escritor Abelardo Castillo. Cuando lo conocí, tenía yo unos 20 ó 21 años, hacía ya mucho tiempo que él dirigía *El escarabajo de oro,* revista de la que me perdí su época de mayor difusión. Es decir, cuando nos conocimos, en el 69 ó 70, esta publicación estaba en su etapa final, pues fue en la década del 60 cuando alcanzó su mayor auge de lectores y de influencia. Siempre que entrevistan a Abelardo hacen referencia a *El escarabajo de oro,* porque marcó a toda una generación. Además, la política de esta revista era la de publicar autores inéditos. De ella emergieron narradores como Miguel Briante, Ricardo Piglia, Liliana Heker (que era la codirectora de la revista), entre otros que hoy son autores reconocidos en la Argentina. Yo participé en varios números y lo hice hasta que dejó de salir en el año 74. Tuvo un *staff* de colaboradores permanentes de lujo: Roa Bastos, Miguel Angel Asturias, Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Arguedas, los Goytisolo.

Usted fue cofundadora de otra revista, El Ornitorrinco. *¿Qué diferencias presentó con respecto a* El escarabajo*?*

En 1977, al año de implantarse la dictadura de Videla, en un momento sumamente difícil, Abelardo Castillo, Liliana Heker y yo, digamos, el núcleo inicial, decidimos publicar esta revista que sale como heredera de *El escarabajo* y con el nombre de otro bicho extraño, una revista plural en la que colaboraban autores y críticos de diferentes sectores. Poco a poco, *El Ornitorrinco* fue tomando el perfil que definitivamente tuvo, una revista de resistencia cultural. Fueron años en los que vivimos bajo la ocupación del ejército y conviviendo con cosas cada vez más feroces, desaparición de seres queridos y amigos cercanos, pero tratando de probar que era posible seguir resistiendo desde adentro. Vivíamos en lo que se podría llamar un exilio interior.

Recuerdo que en aquellos años había una especie de disputa entre los que se quedaron y los que se fueron. Por otra parte, la posición de ustedes, de resistir desde adentro durante la dictadura, fue el motivo de una polémica que mantuvieron con Julio Cortázar.

Sí, porque Cortázar, a quien yo admiro y quiero mucho, había manifestado que para decir algo de la Argentina había que ir a París, al exilio. Nosotros consideramos que no era así, que se podía y se debían decir ciertas cosas desde adentro, pese a la censura atroz que había entonces, y también ejercitar algunas libertades. Pero después Cortázar nos dio la razón. Cuando fue por última vez a la Argentina, nos llamó a casa y nos dijo (con esa naturalidad y esa manera admirable de revisar sus propias exposiciones) que en la Argentina no había genocidio cultural, sino genocidio a secas, que era lo que nosotros afirmábamos.

A nivel más personal, ¿qué trascendencia tuvo para usted El Ornitorrinco*?*

Fue importante porque publiqué mis primeros cuentos. Una revista que no sólo la escribíamos, sino que también la diagramábamos, la distribuíamos y la vendíamos. Liliana Heker la llevaba al quiosco del subte de Corrientes y yo al de Palermo. Poco después de la llegada de la democracia, con Alfonsín, dejó de salir, ya había cumplido su ciclo.

También los primeros libros que usted publica son de cuentos. Se trata de un género que en el Río de la Plata tiene una fuerte tradición. ¿Quiénes son sus maestros, sus autores preferidos?

Frente a lo que podría parecer, el cuento es un género de dificultad considerable. Manejar el mecanismo de relojería de un relato es muy difícil. Cuando yo empecé a escribir tenía muchas páginas, muchas historias, pero esto no era suficiente. Para mí fue decisivo conocer a Abelardo Castillo que es (y lo puedo decir con objetividad) uno de los grandes cuentistas argentinos y quizá también de los mejores que hay en Latinoamérica. Por otra parte, es uno de los autores vivos, de la generación del 60, que más ha reflexionado sobre el oficio de escribir. Por lo tanto, mi primera formación proviene de él. Luego, todo lo que uno lee a lo largo de la vida (soy una lectora insaciable) influye. Fundamentalmente, hay una línea de mujeres escritoras que me interesa, como Katherine Mansfield y Flannery O'Connor; y también Salinger, Hemingway. Los norteamericanos me parecen narradores estupendos, maravillosos; y los latinoamericanos como Rulfo. Entre los rioplantenses, Borges y Cortázar. En fin, éstos son algunos de los autores a los que recurro siempre, forman parte de mi antología personal y tienen que ver en mi formación como cuentista. Pero pienso, además, en los novelistas argentinos como Arlt, Marechal, el mismo Cortázar y Bioy Casares. *El sueño de los héroes* de Bioy tiene una enorme presencia en mi primera novela, *El parque.*

¿Cómo fue el tránsito del cuento a la novela?

La transición no se siente. No creo que los géneros sean incompatibles o haya una división formal tajante. Escribir es una aventura intelectual que te embarca en algo y ese algo te lleva a lugares y aprendizajes distintos. La novela es, por definición, acanónica; no hay un canon que diga ésta es una novela y aquélla no. Conviven en el género obras tan diversas como *La Plaza del Diamante* de Mercé Rodoreda, *Adiós a las armas* de Hemingway, *El castillo* de Kafka. Todas son novelas, pero diferentes. Para un escritor, comenzar a escribir una novela es ver cómo resuelve una cantidad de cuestiones que te propone exclusivamente esa novela. Escribir *El parque* fue, como primera experiencia novelística, inolvidable. Empecé a escribirla un poco irresponsablemente, con temas que me interesaban sólo a mí, que me gusta el humor verbal y jugar con las palabras. Me inventé un parque fantástico, en el sentido de género, una ciudad paralela a Buenos Aires, lo cual tiene que ver con Bioy. También con Arlt, porque hay en mi novela una secta, una hermandad, y con Marechal que, de algún modo, entra en esta corriente. Me divertí creando esto, pero no se lo mostré a nadie. Un día, Abelardo (llevamos 28 años juntos) entra en mi cuarto de trabajo para arreglar un problema que tenía la computadora y se topa con uno de los capí-

tulos que yo había escrito y me dice: «Esto que estás escribiendo es muy bueno, seguilo porque es bárbaro, raro, distinto». Como su opinión es para mí una opinión autorizada (nosotros somos nuestro primeros lectores y nuestros primeros críticos, a veces despiadados), lo que me dijo me alentó mucho. Ya tenía 80 páginas escritas, estaba muy comprometida con el tema, entonces la seguí.

¿Antes de escribir su novela La tierra del fuego *había abordado temáticas relacionadas con la historia y los viajes?*

No, en absoluto. Me crucé con el tema cuando estaba haciendo una corrección de estilo del libro *Los indios de Tierra del Fuego,* del jesuita alemán Martín Gusinde. Como soy lectora de antropología e historia (lectora diletante y, por supuesto, aficionada), me sedujo este libro y lo que allí se contaba por simple curiosidad. En la introducción, Gusinde cuenta parte de las peripecias de cuatro indios yámanas llevados a Londres por el navegante inglés Robert Fitz Roy en 1830. En principio, me llamó la atención uno de los cuatro yámanas, Jemmy Button (botón), llamado así por Fitz Roy debido a que lo había cambiado por unos botones de nácar. Fue casi un año después cuando empezó a interesarme el material para escribir una novela, a la que tardé mucho en dar forma. Primero me dediqué a seguirle el rastro a Jemmy Button.

¿A qué fuentes recurrió?

La historia de Jemmy Button no era muy conocida en la Argentina; de hecho, las comunidades indígenas no han accedido a la historia oficial en la Argentina, no tienen texto escrito. No obstante, las fuentes de documentación fueron muchas y variadas. Mi persecución comenzó en librerías de viejo, en la Biblioteca Nacional fundamentalmente y, más tarde, en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, que pertenece a la Universidad. Cuando fui al Museo Etnográfico ya tenía bastante averiguado sobre Button y su grupo, pero allí encontré el diario de bitácora de Fitz Roy, vi una canoa yámana por primera vez, toqué objetos y utensilios hechos por los yámanas, y eso me produjo una especie de *shock*, no podía parar.

¿Cómo hizo para despegarse de la documentación histórica y centrarse en el proceso creativo?

Fue difícil, hubo un momento en el que pensé que no había lugar para la ficción. Por lo tanto, tuve que frenar, ya había leído mucho y debía

ponerme a recrear esa historia que aparecía en los documentos. Cuando surge en mí el personaje de John William Guevara, que es inventado, recién sólo sentí que tenía la novela. Guevara, aunque es un personaje ficticio, resulta verosímil, en el sentido de posible. Se trata de un hombre que es hijo de un inglés y una criolla. Es decir, tiene un padre británico que llega a la Argentina durante las invasiones inglesas y se asimila a la pampa. Guevara hace que la novela funcione, se erige en narrador testigo (es casi de la misma edad de Button) y hago que vaya como grumete en el barco de Fitz Roy. Ya maduro, apela a su memoria, cuenta los hechos ocurridos años atrás. La narración va del presente (la realidad de Guevara en Lobos, en 1865) a distintos momentos del pasado. Pude armar la novela gracias a que engarcé en la historia real un personaje de ficción.

–¿Cuál es el elemento que desencadena en usted la necesidad de componer una narración en torno a Jemmy Button?

–Que tiene una historia extraordinaria, impresionante. Si uno piensa que se trata de un chico de 16 años (bueno, para los yámanas ya era un hombre), del Cabo de Hornos, viviendo desnudo, untado con grasa de foca, un nómada del mar, como se les llamaba, que vivía allí, en los confines del mundo, y que abrupta y ferozmente es llevado a Londres (la ciudad más grande del siglo XIX, la metrópolis por excelencia, el centro del Imperio), no se puede menos que ver en todo esto algo excepcional. Además, quería dar vuelta al sentido de la otredad; para los europeos, el otro siempre ha sido el americano. Los enviados de España, Holanda, Francia, Inglaterra han ido y han vuelto ante sus cortes con un papagayo, un mono y un indígena. Ése siempre era el otro, la otredad en el sentido bajtiniano, o como lo usa Todorov, el otro americano. Yo necesitaba analizar qué veía este personaje de los confines del mundo en una ciudad como Londres y también la cantidad de cuestiones que se movían detrás de la historia de Button: la relación conflictiva de los yámanas con los blancos, los intereses geopolíticos de Inglaterra con respecto a las Islas Malvinas y Tierra del Fuego, las ambiguas actitudes de la Misión Patagónica anglicana, etc.

–Alguien dijo que en su novela subyace una reflexión sobre los pilares en los que la Argentina ha sido construida. ¿Está de acuerdo?

–Ah, sí, fue en una reseña que salió en un diario de Montevideo y que escribió una chica. Cuando la leí, me quedé pensando. Además, me encantó el título que le dieron a la nota, se llama «La voz de los bastar-

dos». Me gustó porque Button es, en realidad, el único legítimo, el único puro. Si hablamos de legitimidad, Guevara es un híbrido, un cruce, como somos todos los argentinos. Bastardos, no en el sentido peyorativo, sino en el sentido de mezcla. Creo que por ahí también pasa uno de los ejes de la novela.

Usted ha dicho que La tierra del fuego *trata de la civilización y la barbarie, de lo que sucede cuando ambas se encuentran. Es un asunto que nos retrotrae a las preocupaciones de Sarmiento y, a la vez, nos coloca frente a un tema que sigue hoy en día vigente entre los intelectuales argentinos.*

Precisamente, la novela tiene dos acápites, uno de ellos de Sarmiento (escritor por el que siento una profundísima admiración, cada vez que leo *Facundo* me digo que esa prosa no tiene parangón en la Argentina) y en el que habla de la pampa, una de las dimensiones físicas de la novela (es donde está Guevara), y el otro acápite pertenece a Melville. Los dos escritores, Sarmiento y Melville, eran contemporáneos, y también lo es el personaje de Guevara. En efecto, Sarmiento planteó la dicotomía civilización y barbarie que nos ha marcado profundamente, un debate que todavía no está cerrado. Pero en el caso de *La tierra del fuego* pensé, modestísimamente y desde el lugar de creación de esta novela, en girar la óptica y poner en cuestión quiénes son los civilizados y quiénes los bárbaros en el choque de culturas del Sur. Si la campaña de Roca al desierto fue un tremendo exterminio, en Tierra del Fuego la cosa fue todavía más dramática, porque era tierra de nadie. Por allá pasaban navegantes, balleneros que eran lo que decía Horacio Quiroga, ex-hombres. Hombres que estaban en los bordes de la cultura, tipos que iban a pescar, tipos, generalmente, muy brutales. La ley era la que ellos imponían: violaban mujeres, mataban, depredaban y nadie les decía nada. Los civilizados, en consecuencia, eran los yámanas, los salvajes, si se puede hablar en estos términos.

Últimamente la Patagonia despierta fascinación en el público y entre escritores y cineastas ¿Qué fue lo que más le llamó la atención a usted?

En 1994, cuando ya tenía un borrador de la novela, fui por primera vez a la Patagonia. Mi visita se transformó en una experiencia personal, de corte definitivo, porque tiene un paisaje alucinante. Allí la naturaleza ocupa el lugar que tenía en el principio de los tiempos y te borra del mapa. Uno ve un glaciar y se dice: yo no existo, he quedado reducida a la nada. Cuando empieza a tronar un glaciar, cuando se está resquebrajando el hielo, es

aterrador. Esos bosques, esa noche fueguina que empieza a las cuatro, cinco de la tarde (porque el día dura muy poco), ese cielo bajo, esa niebla... Hay algo de opresión, de melancolía muy tremenda en el paisaje y, al mismo tiempo, de una belleza increíble. El parque nacional de Tierra del Fuego es una de las cosas más bellas que he visto, de cuento de hadas, con esas hojas que en otoño se ponen rojas; la bahía de Ushuaia resulta de una serenidad imponente, pero también late en ella algo: la consciencia de que se está en el borde del mundo, que ahí se acaba. Desde el avión, el Estrecho de Magallanes, que se ve con una perfección total, nos anticipa que allí termina el continente americano. Cuando volví para seguir trabajando en la novela, pensé cómo hago justicia a tanta belleza. Hice lo que pude.

En la Argentina de estos últimos años hay un interés particular por la novela histórica. A su entender, ¿a qué se debe?

Hay una explicación, aunque parezca superficial, y es la siguiente: en una época de globalización y pérdida de marcas de indiosincrasia nacionales o de maneras de ser, la recuperación de toda una serie de héroes o heroínas de la historia argentina le ha gustado a la gente. A mí, como lectora, no es un género que me guste particularmente. También observo que es algo incentivado por el mercado editorial. Siempre hubo vetas que han dado buenos dividendos, como la de autoayuda, y que misteriosamente prenden en el público y siguen hasta que se agotan. De repente, creció la ola de la novela histórica y hay cantidad de ellas sobre Belgrano, Sarmiento, San Martín, Moreno, la mujer de Moreno, la cuñada o el tío de no sé quién. Yo puedo decir en mi descargo que los personajes de *La tierra del fuego* son todos antihéroes y que a mí me agarró la ola. Es decir, su publicación coincidió con el aluvión de novelas históricas. Hacía mucho tiempo que venía trabajando en esta novela, le puse el punto final a raíz de la convocatoria del premio Alfaguara del 98. A veces, para eso sirven los premios, para ponerse un plazo y acabar el libro a tiempo; de lo contrario, uno seguiría corrigiendo y reescribiendo infinitamente. La presenté a concurso y resultó primera finalista. Sí, es una novela histórica, pero yo reivindico la parte de ficción que hay en ella.

Otros autores argentinos, como Belgrano Rawson con su novela Fuegia, *han elegido el profundo Sur para ubicar sus relatos, también el chileno Luis Sepúlveda con su libro* Patagonia Express, *entre otros ¿Esto tiene que ver con una necesidad de los escritores del Cono Sur de inducir al lector a descubrir una zona de gran belleza, de una belleza natural tremendamente misteriosa y, a la vez, incitar a una lectura revisionista de su historia?*

Yo puedo hablar por mí. Creo que en literatura aparece un tema y ese tema se va transformando en ineludible, eso fue lo que me sucedió con esta novela. Por otro lado, nunca pretendí concitar la mirada hacia el Sur, un lugar maravilloso y desierto que ojalá siga así. Si hay alguien que pueda ver una propuesta turística en lo que escribí, me suicido. A mí me gusta la Patagonia tal cual está; en realidad, no quiero que vaya nadie. Sin duda, es un territorio que ha aparecido en la consciencia de los argentinos muy recientemente, porque no estaba incorporado al imaginario colectivo. Esto es de hace unos 20 o 30 años. Antes, si alguien decía de ir a vivir a Comodoro Rivadavia o a Tierra del Fuego era inaudito, un delirio. Es ahora cuando, de pronto, este territorio se pone fértil en términos de historias y atrae la mirada de unos y otros.



Francisco Rabal en *Nazarín*

Días y mitos (Diarios, 1996)

Andrés Sánchez Robayna

Julio

(Londres). El primer momento de verdadera tranquilidad en este viaje –la primera tregua– nos la ha dado hoy un hermoso concierto de órgano de Nicholas Grigsby en la Catedral de San Pablo. La música, majestuosa, sobrecogedora, invadía todo el espacio y nos hacía conscientes no sólo de ella, de su presencia impalpable, sino también del espacio mismo y de nosotros en su interior. La música de órgano, me digo, tiene la particularidad de que nos hace empequeñecer en el espacio. Tal vez la causa de ello sea su violencia, su estremecedor empuje sonoro.

Pasamos la primera noche en Richmond, con la cercanía del río como una enorme sombra extendida. La segunda, en Kingston. Finalmente, ya en Londres, en el barrio de Bloomsbury (Hotel Mabledon Court), entre las estaciones de Euston y la de King Cross.

El calor es sofocante. Buenos amigos nos dicen que estas crueles temperaturas acabarán el próximo martes, a media tarde, con una tormenta. La exactitud de la predicción no deja de asombrarme; había olvidado que la meteorología es una de las grandes especialidades inglesas.

Al llegar a Cambridge y ver las torres de la capilla del King's College, se hacía imposible no evocar el comienzo del Libro Tercero del *Preludio* de Wordsworth:

It was a dreary morning when the wheels
Rolled over a wide plain o'erhung with clouds,
And nothing cheered our way till first we saw
The long-roofed chapel of King's College lift
Turrets and pinnacles in answering files,
Extended high above a dusky grove.

Las amables aclaraciones del profesor Colin Smith, con quien estábamos citados al mediodía junto al Ayuntamiento, me hacen entender ciertos aspectos de la vida universitaria de Cambridge, en alguno de cuyos *colle-*

ges no me importaría pasar cada año una parte del verano. Smith pertenece al de Saint Catharine. El sistema de *colleges* pervive en Inglaterra ya sólo en Oxford y aquí.

Una escapada hasta el Emmanuel College, en donde se alza el *oriental plane* de Cernuda, un árbol que es, en efecto, muy bello en su forma piramidal, denso y robusto, guardián de un jardín ya en sí mismo muy hermoso y en el que, a última hora de la tarde, decidimos permanecer largo rato, junto al lago. Fue otra lengua, otra pequeña suspensión del tiempo.

Al lado de las aguas está, como leyenda,
En su jardín murado y silencioso,
El árbol bello dos veces centenario,
Las poderosas ramas extendidas,
Cerco de tanta hierba, entrelazando hojas,
Dosel donde una sombra edénica subsiste.

No me extraña la predilección cernudiana, entre tantos árboles preciosos (abundan en toda la región los gigantescos sauces, algunos de ellos casi espectaculares). «Raro –dice más adelante en su poema Cernuda– es aquel que siente (...) la mano sobre el tronco, / La secreta premura de la savia, ascendiendo / Tal si fuera el latido de su propio destino».

En una maravillosa librería del centro consigo una espléndida edición de *The Prelude* que reúne por vez primera en un solo volumen los cuatro textos del poema (1798, 1799, 1805, 1850); es un verdadero regalo para mi pasión wordsworthiana de los últimos tiempos. Consigo, además, una amplia recopilación de ensayos diversos sobre el poema.

En Newnham Road nos internamos por un jardín casi secreto. Una pareja semidesnuda tomaba el sol. La ciudad ofrece muchos rincones como este, más cerca o más lejos del río, el Cam serpenteante cruzado por risueñas barcas veraniegas.

La capilla del King's College, con sus bóvedas abanicadas, es absolutamente memorable. Exhibe con orgullo la *Adoración de los pastores*, de Rubens. Aquí, el estremecimiento del ser y el del espacio son uno.

En la Tate Gallery. La inmensa colección Turner, incluidas sus imitaciones primeras de Claudio de Lorena y de Poussin, amenaza con neutralizar la mirada para cualquier otra cosa que no sean sus arrebatadores incendios, su crepuscularismo seductor.

Ante *The Tub* (1917), de Vanessa Bell, primitivo, muy bello, me pregunto una vez más por una pintora sobre la que es difícil encontrar información alguna –y la he buscado con interés– más allá del examen biográfico de su

personalidad en el interior del grupo de Bloomsbury. De fecha muy cercana (1914) es un *Torso* de Gaudier-Brzeska, de quien más tarde veré aún su *Red Stone Dancer* (*ca.* 1917).

Como me ocurre siempre en los grandes museos, es imposible no seleccionar, no inclinarse por una drástica economía de la mirada, bajo peligro de una anuladora saturación que no es únicamente retiniana. Son tantos, además, los datos, las imágenes que la mirada va reconociendo –ya sea poco a poco, mediante una memoria que se va acercando progresivamente a su objeto, ya de manera brusca, como a un viejo conocido al que encontramos de pronto al doblar una esquina en una ciudad desconocida–, que estamos forzados a adoptar una decisión inevitablemente sacrificadora. Caben, de todas formas, las sorpresas, como el bellísimo *The Nile near Kom Ombo* (1994), de un pintor que me es del todo desconocido: Karl Weschke.

Rothko brilla con luz propia –o, mejor, con su propia penumbra–. Es la *necesaria* penumbra que él mismo pidió para unos lienzos solemnes y meditativos, en un espacio que se quiso muy deliberadamente litúrgico. (Recuerdo el *elogio de la sombra* de Tanizaki). El pintor buscaba un recinto autónomo, cerrado a la pura curiosidad, un recinto cuya puerta tuviera que ser abierta y cerrada con sigilo. Tal deseo ha sido aquí respetado, y el espectador reconoce con agradecimiento los signos de la sacralidad, de la devota meditación pictórica.

Entre las sorpresas cuento asimismo el excepcional *Thirlmere* (1820-1830), de John Glover (1767-1849), un paisaje casi infinito en el que la figura humana (un pescador en el río) parece casi diminuta e insignificante en la inmensidad de la Naturaleza. Su minuciosidad es casi abrumadora, pero la visión resulta, al cabo, muy serena.

No es, en todo caso, la meticulosidad inquietante de Richard Dadd en *The Fairy Feller's Master-Stroke* (1855-64): la avellana (*hazelnut*) cerrada para siempre, el hacha levantada sobre ella, y para siempre inmóvil. Al lado del terrible cuadro de Dadd está *Chatterton* (1856), del prerrafaelita Henry Wallis (1830-1916). Hay algo muy turbador en ese cuadro; el tema del poeta suicida encierra toda una fatal cosmovisión. La mirada se equilibra, al fin, con Vuillard y su *Paysage-Maison à gauche* (1900), no la más hermosa de sus obras pero tan *acogedora* como todas las suyas.

Busqué con impaciencia las pinturas de Constable. Aunque no están aquí algunas de sus grandes obras (que veremos en los próximos días en el Victoria & Albert y en la National Gallery), las que aquí se hallan no son en absoluto desdeñables. Aquí están, en efecto, un pequeño y bellísimo *Dedham from Langham* (*ca.* 1813), y la *View at Epsom* (1809), así como el maravilloso *The Gleaners,* Bright (1824), los molinos emblemáticos. Cons-

table escucha todos los rumores del paisaje, domina las metamorfosis de los cielos, la duración de la nube en el atardecer. En su visión bulle la eternidad de un mundo –campos, molinos, carretas, torres, hombres, nubes; un mundo en el que hubieran dejado de oponerse exterioridad e interioridad.

Temprano, salida hacia Colchester. Visitamos a Molly y Arthur Terry, invitados a comer en su casa. En la gratísima conversación hablamos justamente de Constable; al comentarle *Dedham from Langham*, visto ayer mismo en la Tate, me cita el poema de Bonnefoy que lleva el mismo título. De los poetas recientes de lengua inglesa, me recomienda leer a John Burnside y a la norteamericana Louise Glück. Le hablo de la traducción colectiva de la «Ode on a Grecian Urn » que emprenderá el próximo otoño nuestro Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna; me recomienda el libro de Helen Vendler *The Odes of John Keats*. En él, Vendler sugiere –dice Arthur– que la frase con que el poema se cierra («Beauty is truth, truth beauty, / that is all / Ye know on earth, and all ye need to know») es una suerte de frase-faro: una «frase giratoria», idea que me parece particularmente brillante.

Por la tarde, largo recorrido en coche con Arthur y Molly por los paisajes más queridos de Constable en el valle de Dedham –el llamado *Constable Country*–, desde su casa natal y el molino de su padre que aparece en varias de sus pinturas hasta espacios diversos de su predilección. Imposible realizar ese recorrido a pie, que hubiera sido lo deseable (sólo hicimos un pequeño tramo junto al río, el Stout, suficiente para comprobar la pacífica belleza de estos lugares). En la National Gallery, gran exposición dedicada a las últimas pinturas de Degas (*Degas beyond Impressionism*). No tendría yo inconveniente en ver en él a uno de los más grandes, de acuerdo con Kitaj –y lo es, sin discusión–, si no fuera porque su sensualidad pierde a veces un poco de *sequedad* reflexiva. De todas formas, salgo de la exposición del todo conmovido por obras como el desnudo dorado de *Mujer secándose después del baño*. Me deslumbran también las esculturas de bailarinas desnudas, que me eran prácticamente desconocidas.

La «Picture Choice» del mes en la National Gallery ha recaído esta vez en *Bañándose en Asnières* (1883-1884), de Seurat. Una vieja pasión por la pintura de Seurat, que logró conquistar hace años mi adhesión espiritual y sensible, y el tiempo transcurrido desde entonces, me ofrecen las condiciones para acercarme a esta pintura con una adecuada disposición. Para el crítico Richard Cork, «admiramos al Seurat de *Bañándose en Asnières* por su habilidad para construir un orden armonioso comparable al de Piero della Francesca». Hay sí, un cierto choque entre esta «Arcadia» y el «panorama

industrializado» que se observa al fondo del lienzo. Pero la cuestión clave, para mí, reside en el aire casi egipcio de la composición, de la imagen global, de las figuras: su simplicidad y su casi sagrado hieratismo.

Viaje al «Distrito de los Lagos». Busco identificar, reconocer los espacios de la visión de Wordsworth, tan inseparables de su palabra poética, a la que nutrieron con su savia y su humus, a la que dieron sus raíces. Antes de llegar a Grasmere, donde se halla Dove Cottage, la región ha venido entregando poco a poco su majestuosa belleza, una realidad física de aguas, árboles y aires no muy diferente a la que el propio Wordsworth contempló. No es la primera vez en este viaje que me asalta la idea de que ha de ser mucho, en verdad, lo que estos paisajes conservan de su pasado, algo que ha sido conseguido por una admirable virtud de este pueblo, capaz como pocos de preservar una naturaleza insustituible.

Un paseo en barco por el lago Windermere. A una y otra orilla, la plenitud del verano sobre las largas arboledas. Ya en Grasmere, nos acercamos hasta Dove Cottage, la casa en la que Wordsworth residió entre 1799 y 1808 (luego se trasladaría a Rydal Mount, en donde viviría hasta su muerte). También en Grasmere se halla su tumba, que visitamos a última hora de la tarde, en el cementerio de la iglesia de Saint Oswald. Un sencillo letrero señala la tumba. Una muchacha y una pareja de ancianos fueron durante largo rato los únicos curiosos, como yo, en el lugar. El sitio es ciertamente apacible. Recogí del suelo una hoja caída de uno de aquellos hermosos árboles, en uno de los paseos de aquel lugar de inviolado sosiego. La he puesto en uno de los libros de quien allí tiene su tumba como memoria de una hora y su quietud.

Ya casi oscureciendo llegamos a Cockermouth, lugar de nacimiento de Wordsworth. La casa natal, una sobria edificación de mediados del XVIII, ha sido también maravillosamente conservada y cuidada hasta hoy. No quiso Wordsworth salir de su región natal, o más bien: fue a ella a la que decidió regresar, ya para siempre «recluso». No es difícil comprender las razones puramente físicas de su decisión, si se cabe o se intuye siquiera lo que esa *física* significaba para él.

Pasamos la noche en Woodhorn (Ashington), ya en pleno Northumberland. Por la mañana, en Creswell, cerca de Morpeth. La visión de este Atlántico nórdico no puede ser más distinta de aquella a la que estoy acostumbrado. Este gris de cielo cubierto sobre la lámina marina, extendido sobre la playa desierta, no es ni siquiera el gris de nuestro Sur; lo recorre un aire diferente. Esta es una luz porosa, en nada semejante a la ancha luz sureña. Y, sin embargo, he empezado a sentir su seducción en esta mañana junto al mar, sobre la hierba húmeda.

Llegamos a York poco después del mediodía, con el tiempo justo para recorrer la muralla medieval de la ciudad y visitar su maravillosa catedral. De finales del siglo XIII es su espléndida Sala Capitular, en cuya entrada se lee la inscripción: *Ut rosa flos florum sic est domus ista domorum.* El lema aparece también en la abadía de Westminster.

Por la tarde, una fugaz entrevisión de Sheffield. Tal vez sea injusta la primera impresión de una poco atractiva ciudad industrial. Me dicen que son muy hermosos los bosques cercanos. Muy grata conversación –llena de raras sintonías– con el joven poeta y crítico Jordi Doce, que vive en esta ciudad, y a quien había avisado días atrás de nuestra estancia aquí.

Noche en Saint Ives, cerca de Cambridge.

Arboles de Saint Ives, muy de mañana. Su rumor es la más hermosa compañía en esta hora húmeda. Las hojas se abrazan, ciegas, en una especie de reconocimiento, una vasta hermandad vegetal. El aire fresco en la mañana de verano es el abrazo de piedad que las mueve y enlaza para que quien las oiga sienta el temblor de la reconciliación.

(Londres). Anteayer decidimos pasar nuevamente todo el día en Cambridge. Entre las impresiones más vivas, el vetusto y hermosísimo Saint John College, que fue el de Wordsworth mientras estudió allí («The Evangelist St. John my patron was», dice el Libro Tercero del *Preludio*). Vuelve a encantarme no sólo el espesor cultural o histórico de este lugar, sino también su gracia, su elegancia, su íntima belleza; la *anchura* de su aire, de los *backs* para largos paseos. La idea de pasar en Cambridge algunas temporadas se me hace cada vez más atractiva.

*

Hoy, después de visitar el Regent's Park, rápido recorrido por las salas de Constable en el Victoria and Albert Museum. Es un verdadero reencuentro con una pintura cuya capacidad de ensoñación, sin perder en ningún momento su valor de testimonio de un mundo, del *mundo*, no deja de asombrarme. Tanto la *Catedral de Salisbury* como *Hampstead Heath* (1828), con su tormenta amenazadora a la izquierda, o el mismo *Dedham Mill, Essex* (1820), encierran esos valores en un estado casi puro. No es menos conmovedor *Ruins at the West End of East Bergholt Church*, o *Dedham from Langham*, o el maravilloso *Study of Trees* (1821). Estrictos cielos y árboles en un alto diálogo. Siento cierta debilidad por este último y por el sublime *Weymouth Bay*.

* * *

Warwick, apenas entrevista a la vuelta de la bella Stratford. La majestuosidad de su castillo se deja ver ya desde lejos. Pero aún más emocionante fue la visita a «The Mill Garden», un hermosísimo jardín en cuya umbría daban ganas de quedarse una temporada. Conjunción de árboles, aguas, paseos, rincones recogidos en la más bella expresión de la jardinería inglesa. La humedad, la intimidad justas en la tarde gris –las siete y media de un atardecer cualquiera en los días del tiempo.

A la salida de los jardines, me hace gracia ver una extraña lista fijada en una de las ventanas de la casa. Se trata de un breve informe en el que figuran las instituciones y los centros benéficos (y a la cabeza de éstos, dos centros dedicados al estudio de la artritis y el reumatismo, lo que indica que el dueño de este lugar conoce bien esas dolencias) a los cuales han sido entregados los beneficios íntegros obtenidos de la apertura del jardín a turistas y curiosos (la contribución es voluntaria). El gesto, muy inglés, se me antoja no muy distinto al de John Ruskin al publicar todos los años en el *Times* una minuciosa rendición de cuentas para que la sociedad de su tiempo supiera el buen gobierno de su considerable fortuna.

Regresamos por Eton y Windsor.

Excursión al País de Gales. Pasados el gigantesco puente y el Forest of Dean –gran bosque atravesado (profanado) por la carretera– hallamos por fin Tintern Abbey. Se halla entre Chepstow y Monmouth, junto al río Wye. Ha sido otra peregrinación, y nunca mejor dicho. Lo que queda de la abadía, desde hace mucho en ruinas, da buena idea de lo que fue; sus muros esqueléticos y desolados retienen todavía una rara belleza que aparece admirablemente conjugada con los árboles de los alrededores y el tímido río a sus pies.

*

A media tarde, en Stonehenge. Hace tiempo que deseaba recorrer ese espacio mágico, una magia que sólo allí podía percibirse en toda su plenitud. Pues las piedras se alzan sobre una vastísima llanura sobre la cual la mirada se extiende casi sin tropiezos –una llanura con la que tienen, por otra parte, una relación muy estrecha (hay enterramientos en los alrededores). Ya desde lejos asombra la verticalidad de las enormes piedras traídas de remotos lugares a través del río, de una manera que no es fácil entender (si es que las explicaciones tienen algún sentido). ¿Observatorio astronómico o construcción religiosa? Está claro que no había diferencia, que ambas cosas eran una sola. En el solsticio de verano, la luz da exactamente en el centro de una piedra, mediante una precisa medición del tiempo, de

los ciclos solares y lunares. Templo y laboratorio, mito y método, en una simbiosis perfecta.

Grandes piedras de julio, alzadas sobre el horizonte. El horizonte humano, sí, hacia atrás.

*

Piedras enhiestas
piedras alzadas hasta el límite
de la mirada

piedras
de reunión

piedras de encuentro con el tiempo

piedras más allá del tiempo

*

En Salisbury, ya casi anocheciendo. La prodigiosa catedral, de mediados del siglo XIII, con su aguja casi inverosímil apuntando a este cielo de verano, no puede menos que despertar un cierto asombro incrédulo, sobre todo desde lejos, que es cuando se advierte de verdad su grandeza. Ya en su interior, lo que más me llama la atención son las vidrieras. Aunque casi todas las originales se han perdido, las nuevas no son menos hermosas, especialmente las colocadas en 1980 en la Capilla de la Santísima Trinidad, obra de un maestro vidriero francés. Frente a ellas me siento largo rato en una contemplación interminable de sus hipnóticos azules.

En uno de los costados del interior me detuve a repasar la curiosa lista de los organistas del templo desde el año 1463, una relación que aquí se luce expuesta con legítimo orgullo. Antes de abandonar la catedral, encendí una llama votiva por... todos nosotros, por un sereno abrazo de nuestro destino.

Agosto

(Puerto del Carmen, Lanzarote). Nos esperaban este cielo, estas aguas clarísimas, para un reencuentro que se ha venido haciendo rito anual.

*

A. nos cuenta por primera vez un sueño. Hay, en él, perros y mordeduras y carreras.

*

Pececillos en los charcos. Cuando me acerco a cogerlos en una red de la que A. se ha aburrido demasiado pronto, me digo: este es mi *atelier de la recherche patiente*: el mar, el sol salvaje, el reflejo cegador de la luz en los charcos.

*

Me aclaro –me lleno de claridad, sí– para entrar en la sombra. Sólo la sombra es hoy mi dominio.

*

Necesidad de un poco de sombra. La sombra, esa «luz gastada» (Tanizaki).

(Fuerteventura). En la cubierta del *ferry*, pasajeros casi inmóviles y silenciosos tomando el sol. Se diría que todos estábamos a punto de ser pintados por Edward Hopper.

*

Carretera hasta La Oliva. Casas toscas, deshechas, pobres; basuras, desconchados. Este tosco primitivismo es tal vez lo más nuestro.

Subida a la montaña de Tindaya. La mañana se vuelve una vasta lámina de claridad y calor. La ascensión es lenta, con cortas paradas periódicas para mitigar el efecto del excesivo calor. Las piedras adoptan caprichosos colores bajo la luz hiriente.

Hay dos pequeñas canteras, a ambos lados de la montaña, ahora paralizadas. Son menos aparatosas de lo que pensaba.

Claridad de la piedra. ¿Es éste el «mármol salino muy albo» de que habla Viera y Clavijo?

Ya en lo alto, la inmensa llanura que llega hasta el mar. La mirada dibuja un círculo alrededor de la montaña sagrada.

*

Desde lejos, Tindaya domina el horizonte, al que parece nivelar y fijar, solitaria y serena bajo la claridad.

(Tegueste). Los dioses del retorno, ¿dónde estaban? ¿De vacaciones? Los manes del lar, sin embargo, danzaban en las motas de polvo veraniego de un rayo de luz que pasaba a través de las persianas entreabiertas.

Septiembre

El poema que Wordsworth dedica al interior de la capilla del King's College de Cambridge –un poema con el que me tropiezo casi sin querer– gana enseguida toda mi adhesión espiritual. No se trata sólo de que yo tenga aún en la retina de una manera vivísima la honda impresión de aquel espacio, sino también de una cerrada identificación con el sentido o los sentidos de un poema conmovedor. El *branching roof... where light and shade repose*, ¿cómo no asociarlo, en efecto, a la música, la que Wordsworth oyó y a partir de la cual, probablemente, escribió su poema, esa música... *lingering –and wandering on as loth to die*? Las bóvedas abanicadas parecían, sí, creadas, levantadas por la música. Eran, son

> como pensamientos cuya dulce ductilidad
> demuestra que nacieron para ser inmortales

(Playa de Santiago, La Gomera). En la isla más *supuesta* y, por eso mismo, más nueva –más incesantemente nueva– apenas se la reconoce con mirada atenta, no puede menos que experimentarse de inmediato el vértigo sucesivo de los enormes barrancos, los escarpes, las degolladas, en los que la violencia geológica ha modelado una tierra de asombro. Nuestro viaje anterior fue en 1975, y de él quedaron varios poemas escritos en aquel preciso momento, unos versos que hoy me introducen en esta luz, sí, pero bajo un signo muy diferente. Es imposible ahora ningún recuerdo, ningún reconocimiento. Me llega ahora tan sólo, por ejemplo, el valor de algunas palabras –entre ellas, *taparucha* no es la menos significativa, una palabra que alude a las grietas o conductos de emisión en los que el magma se ha solidificado, presentes en todas las paredes rocosas de la isla– con las que se designa la realidad tan visiblemente volcánica de una tierra que cae, abrupta, alrededor de quien la contempla, despeñada hacia un mar serenísimo. La visión, por ejemplo, desde el mirador de la Ermita del Santo, en Arure, se hacía casi insoportable en su esplendor. Graznidos de cuervos sobre nues-

tras cabezas, aire que no admitía un grado más de transparencia, virginidad de un espacio inviolado e inviolable, de tan alto. Es, probablemente, el punto más hipnótico de contemplación de la isla, y eso que se hace difícil determinarlo: otros lugares no son menos *poderosos*, menos intensos. Desde varios puntos, el roque de Agando, por ejemplo, se muestra soberano. ¿En qué reside, pues, aquella preeminencia? Tal vez en la *masa* de vacío, en el volumen de aire viajero que aquel espacio es capaz de alojar.

El descenso hasta Valle Gran Rey, sinuoso, me trajo algún súbito destello de hace años: las plataneras hasta el borde mismo de la calzada, el polvo de las ruedas del coche en la tierra pedregosa, la claridad intensísima del aire. Ninguna ilusión, sin embargo, en esa pequeña piedad de la memoria. Allí estaban, con todo, aquella extraña soledad que casi se adhería a la piel cuando estábamos a punto de abandonar el lugar, aquel tirón de un espacio que parecía existir para ser sólo una quemazón de mediodía violento en la memoria.

En San Sebastián me vi de pronto preguntándome en qué medida ha logrado esta tierra ser en verdad *expresada*, lo mismo que otros enclaves o territorios que cuentan con una versión escrita, una fiel traslación en la palabra –y aquí era inevitable traer a la mente la región inglesa de los lagos, tan fresca aún en mis ojos. ¿Lo lograron mis poemas de hace veinte años? Nunca me propuse tal cosa. La pregunta que yo mismo me formulaba, además, *no me incluía*. Pensaba más bien en otros, e incluso en otras artes. Allí seguían aquellas sombras invitadoras, en el Parador, sobre la bahía. Yo me hacía tal vez una pregunta sin respuesta posible; una pregunta cuya respuesta ya conocía en cierto modo –una pregunta trágica ante una tierra que, me temo, aún no ha sido *soñada* enteramente.



Buñuel en la Residencia de Estudiantes (1919)

Carta de París
El último diario de nuestro amigo Valerio

Gustavo Guerrero

De los últimos años del diario de Valery Larbaud no conocíamos hasta ahora sino las dos versiones parciales que Robert Mallet publicara hace ya casi medio siglo. La primera salió a la luz con la edición de las *Oeuvres complètes* de 1954; la segunda se incluyó en el volumen independiente *Journal 1912-1935*, que apareció un año después. Ambas fueron el fruto de una rigurosa selección que Mallet y el autor establecieron de común acuerdo, y que al final sólo permitió la reproducción de una tercera parte de las notas consignadas en los manuscritos. Un sinnúmero de pasajes quedaron casi inéditos y, en cierto modo, parecían condenados al olvido. Y es que se necesitaba mucho entusiasmo, no poca paciencia y un gran amor por la obra de Larbaud para emprender una reedición integral de sus cuadernos íntimos. A mediados de la última década, Claire Paulhan y Patrick Fréchet decidieron aceptar el reto y, después de dar a la estampa *D'Annency à Corfou, Journal 1931-1932* en 1998, completan ahora su trabajo con la publicación de *Valbois, Berg-Op-Zoom, Montagne Ste. Geneviève, Journal 1934-1935*[1].

Esta edición merece un comentario no sólo por los nuevos datos biográficos que aporta sino también por el paradigma ecdótico que instaura y emplea. Todos aquellos que han frecuentado los manuscritos autógrafos –esos objetos frágiles, heterogéneos y semánticamente saturados– no ignoran cuán difícil suele ser la tarea de transcribir con fidelidad un texto, es decir, de reproducirlo de una manera a la vez clara y exhaustiva. En el espacio gráfico de la página escrita a mano, cualquier trazo, enmienda o garabato se vuelve signo: es una huella del proceso de redacción y la expresión de una intencionalidad que debe ser registrada, descifrada y traducida en forma inteligible. Percepción y exégesis, semiótica y filología marchan al unísono en un peligroso equilibrio del que depende el éxito o el fracaso de la transcripción. Cuando se trata de un diario íntimo, lugar por excelencia de un lenguaje privado, se añade por lo general el problema de la interpre-

[1] *Editions Claire Paulhan et Editions du Limon, Paris, 1999, 319 pp.*

tación del idiolecto del autor, un asunto que puede convertirse en un verdadero rompecabezas en el caso de un escritor cosmopolita, políglota y secreto como Valery Larbaud. La edición de Paulhan y Fréchet vence estas dificultades, pues no sólo transcribe íntegramente todas las notas –y constituye, en este sentido un auténtico «restablecimiento» del texto–, sino que además lo hace respetando las peculiaridades del documento original. Se reproducen así las características tipográficas y ortográficas del manuscrito, las frases consignadas al margen y a pie de página, las enmiendas y correcciones, amén de la cantidad y el lugar de las páginas arrancadas del cuaderno. A esta meticulosa transcripción se suma un aparato crítico que ofrece una traducción sistemática de las numerosas frases en lenguas extranjeras y una batería de notas que permite aclarar los diversos contextos de la escritura. Dos extensos índices –nombres y títulos citados– y una serie de anexos sacados de la correspondencia del autor completan el dispositivo. El especialista no puede menos que celebrar una edición tan cuidadosa y atenta; el neófito ha encontrar en ella una estimulante lectura que le invita a prolongar su viaje por el universo de Larbaud. El uno y el otro pueden descubrir por fin, con este volumen, el autorretrato de un hombre que ya no se muestra solamente de perfil, sino que aparece ahora de cuerpo entero: todo él en su cita cotidiana con la existencia, el pensamiento y la escritura.

En efecto, esta primera edición integral no sólo supone un cambio cuantitativo, sino que acarrea también un cambio cualitativo que modifica nuestra apreciación. Comparado con las versiones de Mallet, el texto pierde ahora el aspecto un tanto impersonal de un cuaderno de trabajo y se abre a los espacios de la intimidad, de la confidencia y de las cosas vistas y oídas con el correr de los días. Larbaud anota sus paseos por *Paris-ma-grande-ville*, hace el inventario de los trabajos por efectuar en el castillo de Valbois, dice su amor por María Ángela Nebbia y por la pequeña Latea, y no duda en fustigar una y otra vez a los tres figurones literarios que infectan la vida parisiense: los snobs de las publicaciones mundanas, los insoportables *pelmazoïdes* –palabra que calca del español «pelmazo»– y las gentes de la *liste noire* –el grupo de Sylvia Beach y Adrienne Monnier. En sus observaciones volvemos a encontrar las cualidades estilísticas y morales que le dan un sabor especial a su prosa –la marca inconfundible del lenguaje de Larbaud. Y es que, como el novelista y el ensayista, el diarista combina, en exactas proporciones, la viva curiosidad del viajero siempre dispuesto a descubrir algo nuevo, la fina sensibilidad del hombre ético atento a los gestos y a las palabras del otro, y la conciencia crítica de un intelectual que analiza con juicio severo los más diversos fenómenos de su

tiempo. «Novelas, siempre novelas y de 250 a 300 páginas –escribe en noviembre de 1934–; como las situaciones y personajes son previsibles, aquello parece que se escribe solo, en la flácida colada y el letargo de una invención reblandecida. Como si las palabras no valieran nada. Es inútil seguir buscando a la 'escritura automática': aquí está; es la novela moderna». Sus opiniones no son menos tajantes cuando examina la obra de algunos de sus más destacados contemporáneos, como Jules Romains, o cuando comenta ciertas tendencias de la novelística hispanoamericana. Así, a propósito de *La Guaricha* del venezolano Julián Padrón, apunta ese mismo año: «En cuanto dejan de contemplar fijamente un espectáculo concreto cuya descripción los ocupa por entero, los prosistas de América del Sur caen en esa vaguedad abstracta, en ese lenguaje 'gaseoso' que le retira toda substancia hasta a la palabra pared». Padrón no es, sin embargo, el único de los novelistas nuestros que Larbaud lee y critica en esta sección de su diario. También examina las obras de Icaza, Julio Bernácer y Humberto Tejera, entre otros, y consigna al margen un buen número de notas filológicas, históricas y lingüísticas sobre las literaturas hispánicas. Tanta dedicación –tanta pasión– viene a confirmar algo que nosotros –españoles e hispanoamericanos– aún no acabamos de reconocer: nuestra inmensa deuda para con «nuestro amigo Valerio», como lo llamaba Alfonso Reyes. Durante más de treinta años, este hombre fue, sin lugar a dudas, el primero y principal *passeur* de la literatura de lengua española en Francia, el escritor al que se debe, en gran medida, la fortuna gala de Gómez de la Serna, Asturias, Güiraldes, Reyes y, por supuesto, Borges. Es una lástima que el destino no le haya permitido preparar una edición de sus ensayos sobre nuestros autores, un *Domaine hispanique* que habría venido a sumarse a su *Domaine anglais* y a su *Domaine français*, y que hubiera dado la justa medida del interés de Larbaud por una lengua y por una literatura que lo acompañaron desde la infancia y a las que siempre supo ser fiel, como lo demuestran sus textos y sus amistades literarias.

El cuaderno de los años 1934-35 revela otras facetas del Larbaud *passeur*: a saber, el celo con que revisa sus prólogos y traducciones de obras extranjeras, y la generosa entrega a la defensa y a la promoción de sus «raros», de esas figuras literarias un tanto excéntricas y marginales que, gracias a su labor, llegaron a ser conocidas. Como testimonio de estas campañas, el diarista anota las diversas cenas y conversaciones que preparan la aparición los *Carnets* de Samuel Butler y la publicación de su artículo sobre Dondey de Santeny en la *Revue de Paris*. Varias jornadas se consagran además a los nuevos autores que han de formar parte de la segunda edición del *Domaine anglais*. Pero todo este trabajo incesante en la esfera

de lo que él llamaba «el orden sacerdotal» –el oficio literario– se inscribe ahora, con la edición integral del cuaderno, sobre el telón de fondo cotidiano que constituyen la enfermedad y los problemas de salud del autor. De hecho, las citas con el doctor Vercoustre en el barrio de Monceau constituyen, de un modo casi sistemático, el eje central de los paseos parisinos. Larbaud anota religiosamente la fecha y la hora de las inyecciones que el médico le prescribe, sigue con inquietud creciente las alteraciones de su tensión y la repetición de sus noches sin sueño. Su dinamismo en esos meses que preceden el ataque de hemiplejía es, como él mismo confiesa, «el índice de una voluntad en lucha contra la fatiga». Larbaud lee y escribe en una afirmación continua de la vida que se le escapa y que, sin embargo, no deja de celebrar día tras día aún en sus más nimios detalles: la luz de una tarde de otoño junto al Panteón, el rostro de una paseante desconocida en el Barrio Latino o los uniformes de los nuevos soldados de plomo que se incorporan a su colección. Quizá la imagen más hermosa que nos legan estas páginas es la de un hombre que, ante el dolor, la enfermedad y la muerte, siguió siendo fiel a su búsqueda de la felicidad y al espíritu que desde siempre la animó: el de un *riche amateur*. Larbaud –¿o acaso Barnabooth?– lo definen en una nota de enero de 1935 como «una cierta amplitud de miras y de horizontes ante las circunstancias y el dinero, una cierta despreocupación ante el mañana y la costumbre inveterada de preferir siempre el placer...». Bella lección de ética literaria cuyo reverso es la aversión profunda de Larbaud por el escritor profesional y, de un modo más amplio, por la profesionalización del oficio de escribir. Su hedonismo no fue, en este sentido, un capricho elitesco sino la afirmación de una libertad que le hacía concebir la literatura como un territorio ganado a la vanidad individual y a las convenciones sociales. Es inútil conjeturar qué hubiese podido escribir aún, qué hubiese podido traducir o publicar si no hubiera sufrido el ataque de hemiplejía que ya se anuncia oscuramente en estos meses del invierto de 1935. Lo esencial es que nos haya legado la obra que conocemos y la actitud que la sostiene a lo largo de su vida. Leer, escribir, traducir, publicar libros o hacer que se editen los de aquéllos que admiramos nunca fue, para él, una carrera sino una aventura: un sino rebelde y apasionante que le llevó, de descubrimiento en descubrimiento, a inventar una forma abierta y gozosa de ejercer el sacerdocio de las letras.

Carta de Colombia
Mario Rivero, Darío Jaramillo y cuatro veces el futuro

Juan Gustavo Cobo Borda

Mario Rivero (1935) recopiló, en 1995, su obra poética con el título de *Mis asuntos* (1960-1994). Y añadió dos nuevos títulos a su bibliografía: *Del amor y su huella* (1992) y *Los poemas del invierno* (1996). La ambición y el ímpetu han sido sustituidos por una cautelosa distancia. Ya no se desea caer en la tormentosa vorágine de la pasión. Se establece un margen con esos altibajos perturbadores, de fascinación y rechazo. De sumisión y desprecio: «Querida y desquerida, / ahora como entonces, /¡me he hincado tanto, que deberías haber venido!». Tal como Dostoievski lo expresó en 1864 en sus demoledoras *Memorias del subsuelo*: «Hasta he llegado a pensar alguna vez que el amor consiste en el derecho libremente reconocido por el objeto amado a que lo tiranicen».

Si bien *Los poemas del invierno* propugnan aparentemente la plateada calma del despojo: «Pasó el tiempo de la ebriedad, la furia, / cuando el sol batía sobre su pelo y encendía su miel», el combate con la hermana-enemiga no ha concluido. La muerte es también una denodada vigilia. El arduo combate con el monstruo que convive a nuestro lado. La resignación no resulta serena sino crispada. El último soplo, el último aliento, antes de yacer protegidos por la ancha señora que todo lo envuelve. O como lo dice mejor el propio Rivero:

> Como uno de esos grandes pájaros de los mares,
> que regresan de donde acaba el mundo,
> cojeando y dando graznidos, para morir,
> sobre su roca amiga, cuando el ala se rompe...

El poeta de los *collages* urbanos y de los heroísmos contestatarios, de Bolívar al Che, se ha convertido en un romántico baudeleriano que ve agonizar el universo. Si bien intenta pintar su tránsito con la paleta clásica hay en realidad la imprecación y el grito del ángel caído. Su pozo negro es el olvido. El feroz trabajo por extraer de la memoria figuras fragmentarias que den a sus versos el calor juvenil que éstos aun añoran, como un reino perdido. La máscara de la sabiduría, de que hablaba Valencia Goelkel al

referirse a su anterior libro, es apenas la soledad de quien lucha por no perder las fugaces, frías y fantasmales presencias que aun lo habitan.

Darío Jaramillo Agudelo (1947), en esta década que revisamos, ha estado singularmente prolífico. Además de su trabajo como novelista, su poesía registra dos nuevos libros: *Del ojo a la lengua* (1995)y *Bogotá mía* (1998) y por lo menos dos antologías que incorporan nuevos poemas, hasta ahora no incluidos en ningún libro: *127 poemas* (1999) y *Aunque es de noche* aparecida en España en 1999, en Pre-Textos. El primero de los mencionados son textos para acompañar los grabados de Juan Antonio Roda (1928) y en ese tránsito de la visión a la palabra la función ancilar de la escritura cobra una repentina autonomía. Se erige en una suerte de ritual laico donde la materia, en su expresión más rotunda –la piedra– le permite edificar todo un sistema interpretativo del mundo, en su discreto silencio, en su tautología, en lo que en definitiva la piedra perdurable hace con el hombre efímero: «Edificar el templo sobre piedras, / para que perdure / construirlo con piedras / y colocar una piedra sobre el altar».

En el segundo libro, trece poemas acompañan, como epílogo, las fotografías que Hernán Díaz ha dedicado a la capital del país. Podría pensarse que las habituales referencias literarias o filosóficas a partir de las cuales Jaramillo arma algunos de sus poemas se han visto desplazadas por la imagen o la música. Pero si en realidad los poemas miran a través de la ventana revierten al momento sobre el silencioso delirio con que un solitario, desde la habitación de su hotel, mira un mundo que es espejo del suyo. No la «ciudad de burócratas salvada por los urapanes» sino la ciudad de la noche absoluta: «Arriba el cielo negro / y todos encerrados en sus casas».

Pero desde ese monacal aislamiento, hecho de lucidez y desdén, de manía y repudio, sigue fluyendo el canto: «Cantar por cantar», tal como lo denomina en la secuencia final de sus *127 poemas*. Como lo señala Claudio Magris en «Utopía y desencanto»: «El desencanto es un oxímoron, una contradicción que el intelecto no puede resolver y que sólo la poesía puede expresar y custodiar, porque dice que el encanto no existe pero sugiere, con el tono y en el modo como lo dice, que, a pesar de todo, lo hay y puede aparecer cuando menos se lo espera», para concluir: «solamente la poesía puede representar las contradicciones sin resolverlas conceptualmente, sino componiendo una unidad superior, elusiva y musical». Ese vacío feliz, ese centro inaccesible y sin deseos, que busca quizá reflexiva y conceptualmente, pero al cual la marejada de la vida siempre está posponiendo con sus sucesivas oleadas de arrebato y caída, de suplicio y dicha.

Contra la muerte tengo el dolor en el pie que no tengo,
un dolor tan real como la muerte misma
y unas ganas enormes de caricias, de besos,
de saber el nombre propio de un árbol que me obsede,
de aspirar un perdido perfume que persigo,
de oír ciertas canciones que recuerdo a fragmentos,
de acariciar mi perro,
de que timbre el teléfono a las seis de la mañana,
de seguir este juego.

Cuatro poetas: cuatro visiones, y el juego de la poesía colombiana se inicia de nuevo, en una ronda infinita. Donde nombres como Orlando Gallo (1959) o Miguel Iriarte (1957) deben aludirse. Sin embargo, cuando las eminencias reverendísimas son ya incapaces de malgastar más César Vallejo vienen estos cuatro nombres: cuatro calles; a llevarnos al país Antonio Machado, al país León de Greiff, al país Lezama Lima, al país ellos mismos: Juan Carlos Bayona (1959), Miguel Serrano (1965) y Juan Felipe Robledo (1968), unidos en su libro *La isla era el tesoro* (1999). Con ellos bien puede abrirse un nuevo ciclo. Cierre de década: apertura de siglo.

Con cauteloso escepticismo nos incitan al desafuero. Con sobria parsimonia nos abren abismos. «Porque creo que el aire / no nos lo ha dicho todo», sugiere Juan Carlos Bayona. O propone Juan Felipe Robledo: «No seas tan miserable como para creer en las palabras y tan inmenso como para no usarlas».

Las usan con habilidad y conocimiento, pero lo que sorprende es la apacible naturalidad con que asumen un destino, dentro del cual la intensidad no es tragedia sino obra concreta: poema.

Tenemos una tradición de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin, ambos suicidas, y ningún otro país suramericano parece prestar una atención tan generosa e indiscriminada a la poesía como válido pretexto para vivir y compartir: casas de poesía, encuentros de poesía, revistas de poesía, talleres de poesía, editoriales de poesía. Pero entre las poetas feministas y los chamanes indígenas que exhalan conjuros, sigue faltando lo esencial: el poema simple y llano. El que construye Álvaro Rodríguez (1948) o Ramón Cote (1963). Los que filman Rubén Darío Lotero (1955) o Víctor Gaviria (1955) con *Poemas para leer en el bus* (1991) o *Los días del olvidadizo* (1998), respectivamente.

Las palabras concretas. El trabajo diario. Como lo dice Miguel Serrano al hablar de la fecunda tarea de las hormigas:

Ah, hormigas, seres confabulados
con la recia inercia de la vida,
seres ensimismados que se pasan el tiempo
rozándose los días,
conociendo y pasando,
indiferentes a sus mismos pasos.

Qué reconfortante ese mirar desde el reverso, esa distancia sin pretensiones. Ese saber al cual arriba Juan Torres Mantilla considerando ya a la muerte amiga, asumiéndola como el todo al cual la inexistente vida recubre de fantasías.

Desde la desaforada metaforización militante de los hijos espurios del surrealismo hasta la boba vacuidad humanista de quienes leyeron tarde y mal a Walt Whitman, la actual poesía colombiana se debate entre el estreñimiento del hai-ku y el previsible culturalismo donde ya hay demasiadas universidades y excesivos libros, Internet incluido.

Por ello resultan fascinantes las búsquedas de estos cuatro jóvenes poetas, publicando juntos su primer libro: la empresa colectiva no son voces indiferenciadas que se confunden. Son apenas timbres individuales que aspiran a una sinfonía. De ahí su lento despliegue para llegar a las cosas mismas. Su penetración envolvente en un interior compartible. La certeza irrefutable de lo obvio, abriéndonos de nuevo los ojos al mundo:

En la noche, la lluvia
tendrá, tan sólo
agua
en las gotas
y la luna una ciega
redondez de luna,

como repite, una vez más, con asombro milenario, Juan Torres Mantilla.

Cada uno de ellos intenta configurar una voz, pero el conjunto apunta hacia la sobria impersonalidad de quienes aspiran a ser servidores de la poesía y no usufructuarios de la misma. La peste del *yo* se cura al volverse «amor comentado». Al leer con clarividencia desaparece el prurito de la originalidad. Y sin embargo, aquí se intenta de nuevo volver a decir lo mismo que hace siglos desde «una lastimosa ciudad de nadie / que en los Andes humea».

Carta de Argentina
Cien días de (des)gracia

Jorge Andrade

El plazo consagrado por la tradición resultó superfluo en el caso del presidente De la Rúa porque aun antes de asumir había anunciado por boca de su ministro de economía, que la política de ajuste impuesta por el Fondo Monetario Internacional (FMI) se seguiría aplicando con el mismo rigor de los últimos años. Esto quiere decir que el pueblo no tiene más que seguir esperando miseria, desnutrición, enfermedad, analfabetismo, violencia, delincuencia, desestructuración social.

El nuevo gobierno mantiene con firmeza el rumbo desafortunado que la Argentina sigue desde hace no menos de setenta años y en particular en los últimos veinticinco, y que la ha llevado al borde del abismo ante el cual hoy se encuentra. Rumbo no casual, ya que es la consecuencia lógica de los compromisos, miedos, torpezas, miopías y complicidades de quienes, civiles o militares, han conducido el país durante ese largo período. A la sombra de los gobernantes, en un segundo plano más o menos discreto, quien en realidad ha implementado las políticas ha sido el partido ubicuo del poder real, muchos de cuyos personeros se han movido con soltura bajo todos los regímenes y algunos de los cuales están ubicados en puestos decisivos de la actual administración.

Para ilustrar cuáles son los compromisos que han engendrado a este gigante congelado en la niñez y contrahecho que es la Argentina, un país donde parece no haber terminado de cuajar una nacionalidad, me auxiliaré de la argumentación y datos contenidos en el clarificador trabajo de Eduardo M. Basualdo, titulado *Acerca de la naturaleza de la deuda externa y la definición de una estrategia política.*

La idea-fuerza del trabajo citado consiste en la afirmación de que el costo de la deuda externa argentina, con ser muy grande, no constituye un lastre mayor que la salida de capitales para el desarrollo del país. La tesis es original, vistos los lugares comunes que se han popularizado en esa materia, y creo que queda suficientemente demostrada por su autor. Pero el libro interesa particularmente por la información que aporta sobre la realidad argentina de las últimas dos décadas y media, que ayuda a comprender las causas del estado de postración que padece el país.

Pasados dos años del golpe de Estado militar de 1976 la deuda externa argentina era de 12 mil millones de dólares. Seis años después, poco antes de que los militares dejaran el poder, llegó a 43 mil millones. En 1998, a un año de que el presidente Menem concluyera su largo mandato de diez, había trepado a los 140 mil millones y a la fecha nada indica que su crecimiento pueda detenerse. Este incremento alocado se explica, lo explica Basualdo, por el cambio del carácter del endeudamiento que, a partir de la dictadura militar, dejó de estar vinculado con el ciclo productivo para dar paso a lo que se denomina la «valorización financiera». Proceso que se inicia a consecuencia de las medidas monetaristas implementadas por la conducción económica de la dictadura, que a la vez que abría el mercado de bienes y capitales fijaba una paridad cambiaría decreciente en el tiempo, medidas que pretendían igualar la tasa de interés interna con la internacional. El carácter periférico de Argentina con su «riesgo país» y la presión del Estado como tomador de fondos impidió esa igualación, dando lugar a que el capital concentrado se desentendiera del mercado interno y vinculara su reproducción a los diferenciales de las tasas de interés, así como a que se rompiera la antinomia capital nacional-capital extranjero que a partir de entonces dejan de competir por el mercado «real» y constituyen una alianza de hecho en defensa de sus privilegios financieros.

La transformación se consolidó en la década siguiente, con el propio gobierno militar y, después, con el primer gobierno de la democracia. La acumulación del capital concentrado, independizada del mercado interno y de las fronteras nacionales, y asentada en la colocación financiera, dio lugar a una persistente salida de capitales, la que entre 1981 y 1989 alcanzó a los 30 mil millones de dólares, superando a las transferencias netas a los acreedores externos que «sólo» fueron de 27 mil millones.

¿De dónde salió el dinero que permitió alimentar esas sangrías? Del bolsillo de los más débiles, de las clases medias y bajas, de los asalariados, de los pequeños empresarios y profesionales. En el período a que nos referimos (1981-1989) los asalariados perdieron, en comparación con el promedio del quinquenio 1970/75, 79 mil millones de dólares, los que representaron una caída del 12,6% anual en su participación en el Producto Bruto Interno (PBI).

Sin embargo, la redistribución regresiva primaria (salarios) del valor agregado no fue la única producida en aquellos años. De acuerdo a un informe del Banco Central (equivalente del Banco de España) en el mismo período el Estado transfirió al capital concentrado ingresos por 67,5 mil millones de dólares, equivalentes a un 9,7% promedio del PBI anual, en concepto de subsidios al sector financiero por quiebras y licuación de la

deuda interna, costo de la promoción industrial, subsidios a las exportaciones y otros conceptos menores. A esta cifra habría que agregar unos 35 mil millones de dólares que surgen de otro estudio del Banco Central, nunca publicado, que se habrían transferido a los grandes proveedores del Estado en el mismo período, en concepto de sobreprecios.

Hacia el final del gobierno militar, en 1981/2, el entonces presidente del Banco Central y después ministro de economía del doctor Menem, el doctor Cavallo –cuyo segundo en dicho ministerio, el señor Llach, hoy dirige, como ministro de Educación, la reforma economicista del sistema educativo argentino– puso en práctica un seguro de cambio que permitió a los grandes deudores privados con el exterior transferir al Estado una parte mayoritaria de su deuda, que la estimación mínima cuantifica en 10 mil millones de dólares.

Podría suponerse, de acuerdo con las teorías neoliberales, que esta suprema concentración capitalista se habrá reducido en un espectacular aumento de la inversión. Por el contrario, la inversión neta fija, que en la década de los 70 había estado, en promedio, en el 15% del PBI, cayó hasta menos del 5% promedio en el período 81-89.

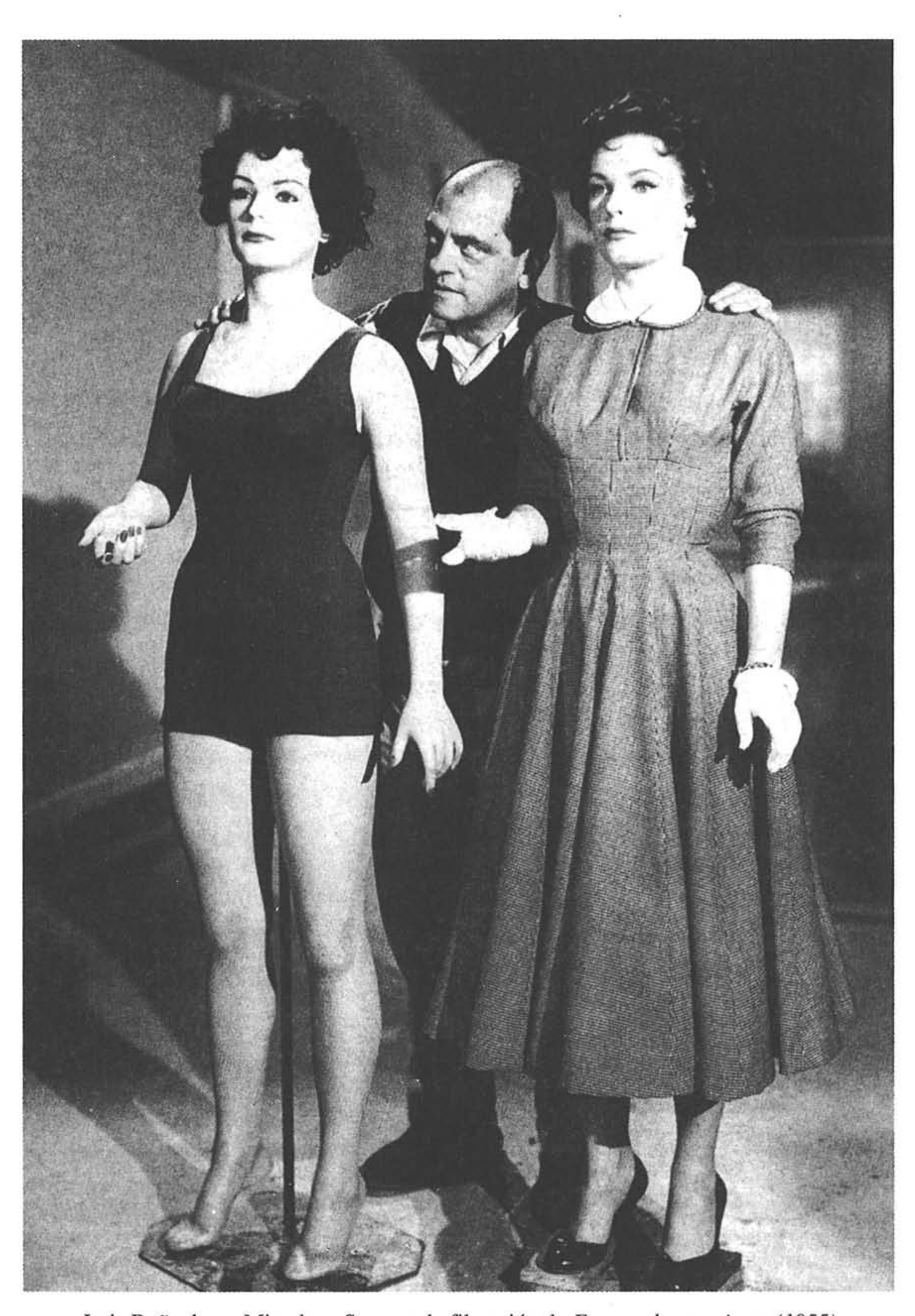
En la década de los 90 la situación se modificó pero no para mejorar. Los sectores dominantes lograron instalar socialmente la idea de que la hiperinflación era la consecuencia de mantener un Estado sobredimensionado y distribucionista responsable del estancamiento económico, de la ineficiencia y, en definitiva, de la desigualdad social. La privatización de las empresas del Estado (que se convirtió en una nueva fuente de subsidios para el capital concentrado, ya que en aplicación de la política de «capitalización de la deuda externa», promovida por el FMI, el Estado recibió como parte de pago de los activos nacionales que se privatizaban, a su valor nominal, bonos y títulos de la deuda pública desvalorizados en los mercados internacionales) y la vigencia universal de la regla del mercado y la competencia establecerían, según dichos sectores, los equilibrios mágicos que maximizarían el beneficio social e igualarían la distribución. El violento empobrecimiento y exclusión social, así como los mercados oligopólicos, desmienten con los hechos esas afirmaciones, y son manifestación e instrumento de la expoliación de recursos generados en el país y de su transferencia al exterior, a través de los servicios de la deuda externa y de la fuga de capitales.

Después de un corto período de dos años (1991/2) en que el crecimiento de la deuda se estabilizó y el saldo neto del movimiento de capitales se hizo positivo, proceso que estuvo vinculado a la privatización de las empresas nacionales a través del rescate de bonos de la deuda pública tomados como

parte de pago y del reingreso de capitales al país para efectuar las compras, a partir de 1993 tanto la deuda como la salida de capitales se dispararon. Desde esa fecha hasta 1997 la primera se incrementó en más de 61 mil millones de dólares y la salida de capitales superó los 42 mil millones. Esta última se alimentó no sólo ya del capital especulativo que cumplía en el país el proceso de valorización financiera y se iba, sino de otras dos fuentes de recursos: a) las superutilidades que aseguraron los regímenes de privatización gracias a tarifas abusivas y subsidios directos, y que las empresas privadas no reinvirtieron mayoritariamente sino que giraron al exterior; b) la vertiginosa valorización patrimonial, posibilitada tanto por la capacidad de las empresas privatizadas para generar beneficios extraordinarios, como se explica en a), cuanto por la subvaluación de los activos nacionales que adquirieron, lo que a partir de 1995 dio lugar a ventas de empresas cuyo producto líquido emigró del país.

La salida de capitales de 1993 a 1997 superó entre tres y dos veces la entrada de inversión extranjera directa, lo que subraya «el carácter depredatorio del patrón de acumulación en marcha» señala Basualdo, cuyos gestores pertenecen al partido opaco del poder real. La situación presente es tal que una hipotética moratoria del pago de la deuda externa favorecería al capital concentrado, cuya participación en la deuda total del país alcanza el 41%. No obstante, la deuda externa es importante tácticamente para dicho capital debido a que la gerenciación del FMI y del Banco Mundial le ayuda a disciplinar las políticas sociales y económicas del país. Cuando los reclamos populares se desbordan, la presión de esos organismos convence a las autoridades de que es imposible responder a las protestas con reformas a la política económica que afecten a los grupos dominantes, de modo que aquéllas no tardan en convencerse de que la única solución con que cuentan es la policial.

BIBLIOTECA



Luis Buñuel con Miroslava Stern en la filmación de *Ensayo de un crimen (1955)*

El profesor Heidegger

En Friburgo y en el año académico 1928/1929, Heidegger dictó un curso de introducción a la filosofía que ahora se conoce en castellano* gracias a la heroica tarea de Jiménez Redondo, quien ha hecho un trabajo de verdadera y minuciosa descongestión elocutiva, perfectamente opuesto al de algunos colegas suyos, que embrollan a Heidegger más de lo que Heidegger se embrolló y embrolló a sus alumnos, hipnotizándolos con el embutido cancilleresco de su prosa. En efecto, Redondo ha hecho una suerte de glosario constante y fundamentado de sus opciones lexicales, de modo que el lector puede, aproximadamente, leer un texto bilingüe. Desde luego, cuando el leñador de la Selva Negra se niega a privarse de ridiculeces y cursilerías, hay que respetárselas. Ejemplo al caso: «El desocultamiento del ente, es decir, el venir el ente desoculto, queda específicamente orientado a tal carencia de cobijo y protección dentro de él», etc. (p. 381).

* *Martín Heidegger*: Introducción a la filosofía, *traducción de Manuel Jiménez Redondo, Cátedra, Madrid, 1999, 469 pp.*

Con todo, estamos ante una suerte de texto didáctico, donde algunos diáfanos momentos permiten acechar el verdadero mérito de Heidegger: no haber sido un inventor de pensamiento, como Bergson, Wittgenstein o Husserl, sino un comentador que supo trazar ese espacio geográfico por donde pasan todas las corrientes mentales del siglo XX. Digo suerte de texto porque se trata de una composición conseguida al reunir los apuntes de clase del propio Heidegger con los de algunos discípulos, a la manera como se rescataron tantas enseñanzas de Hegel, sin ir más lejos.

Visto a la distancia, y sin olvidar la cercanía temporal de *Ser y tiempo*, el curso trasluce el eclecticismo de Heidegger, que él supo disimular mistificando su discurso con tantas revueltas sintácticas y neologísticas. Su noción de la filosofía como un filosofar que se construye como visión del mundo (y no como ciencia ni como sistema) proviene directamente de Nietzsche y tiene cierto aire tautológico, pues se comienza sosteniendo que el ser del hombre consiste en filosofar su existencia situada en el tiempo de la historia y se acaba sosteniendo que la filosofía es la visión del mundo hecha por cada hombre en su convivencia con los demás, situados todos en la circunstancia que diseña el tiempo de la historia. Si cabe la traducción: la filosofía no es ciencia (saber objetivo y universal, imper-

sonal y críticamente válido) ni sabiduría (saber individual basado en el existir, *Existenz*, y no en la existencia, *Dasein*), sino creencia, lo que se denomina también ideología, sistema de opciones que se formulan en ese constante salirse de sí, ir más allá y trascender, que es lo propio del hombre.

La filosofía no es ciencia, además, porque está antes que las ciencias, en su punto de partida y hasta en su fundamento. No es un sistema porque no parte de premisas que su devenir confirma, ni es una empresa de apoderamiento del mundo. Es un hacer (*verum factum est*) y no una contemplación, que la existencia va desarrollando en ese mundo extraño al cual ha sido arrojada sin saberse por qué y en el cual tropieza con los entes que conforman, precisamente, el mundo: cosas que una estructura de fines convierte en objetos y que se conjuntan para formar el mundo. Al patentizarse, los entes son significantes y verdaderos, condición de verdad de toda enunciación. Entes velados que el proceso de la existencia va desocultando o revelando en el devenir infinito de la verdad. La verdad, entonces, no pertenece a la esencia de las cosas, sino que es una cuestión existencial porque, viceversa, la existencia es el descubrimiento de la verdad como tarea, misión, propuesta y cuidado de la existencia misma (la célebre *cura* o *Sorge* heideggeriana).

La filosofía, con más, se define a sí misma y desde sí misma, es *filía*, o sea amistad que pelea con lo que ama, un discurso del método análogo a la filología, que también es *filía* de la lógica, del logos, del decir organizado. Al no aceptar protecciones ni sostenes extraños (la autonomía del saber profano, principio fuerte de la modernidad) la filosofía rechaza la finitud del saber (principio sofístico) y admite los límites de aquello donde estamos, que es lo único de lo que podemos saber. En efecto, lo real no es objeto de la filosofía, en tanto sólo puede conocerlo Dios, poseedor de todos los puntos de vista. Heidegger revisita a Kant y a lo nouménico de lo real, cosa en sí vedada a la razón, que se mueve en el mundo de los fenómenos, donde reinan los puntos de vista.

Arrojado más allá de sí mismo, dotado de una existencia que no ha elegido, yacente entre objetos que lo preceden, el hombre no se pertenece y su filosofar carece de fundamento, es nulidad que sólo puede tomarse como apoyo de sí mismo, cobijo en la intemperie universal y trampolín para el salto hacia el más allá de la trascendencia que supere la radical inconsistencia de su vida. Por mejor decir: su existencia, ya que el hombre, más que vivir, existe.

La filosofía, en tanto trata de conceptuar al ser, es una tarea imposible, puesto que el ser es ajeno al concepto. La noción de ser que

maneja este Heidegger es el puro ser de Hegel, el ser sin devenir, o sea la nada. Ontología nihilista, esta consideración del ser se abre a los interrogantes de *Ser y tiempo*: hay ser pero corresponde dejarlo fuera del juego conceptual para que el pensamiento se torne posible en el devenir de los entes en el tiempo. Juego que se trasciende, el mundo y su pensamiento se estructuran en visiones del mundo (*Weltanschauungen*: visiones que son intuiciones, conocimientos inmediatos que se pegan a su objeto) es decir en bases para la actuación, lo que tradicionalmente se ha llamado ideologías.

Cuando matiza respecto a la verdad, Heidegger se vuelve hacia Schelling y su noción de conocimiento mítico. El mito y la ciencia no se oponen ni se excluyen, sino que conserva cada uno su terreno. Ninguno es superior ni la ciencia anula al mito con sus logros. Quizá sea en este punto donde se teje el lugar crítico del pensamiento heideggeriano y cometa Heidegger su error más poderoso, porque confunde origen y comienzo, al sostener que el ser se aleja del origen a medida que deviene en la historia. El origen es mítico y, por lo mismo, no se puede estar lejos ni cerca de él, sino que aparece a cada momento. El comienzo no es mítico, sino histórico y sí es factible alejarse de él. Ya un paisano de Heidegger, Thomas Mann, lo dijo con insuperable don de síntesis poética: cualquiera de nosotros está tan lejos del origen como el primer hombre.

Junto a aquella empresa imposible (la ontología de un ser que es nada) la ciencia construye la utopía de la verdad por la verdad, la cosa misma de Husserl. No la naturaleza, desde luego, que se postula incognoscible para el pensamiento profano. En cualquier caso, los objetos comunes a ambas son los entes, proyecciones del ser (que es la nada). Aquéllos se conocen, éste se comprende.

Según de qué hilo se tire, la trama heideggeriana, como dije al principio, es el registro intelectual del siglo XX. Da para una antropología existencial: la filosofía es lo propio del hombre, que protagoniza las cosmovisiones desplegadas en la historia (aquí Heidegger se compadece con sus ariscos seguidores franceses de los años cuarenta y hasta con cierto marxismo). Da para el nihilismo que proclama la vacuidad e inconsistencia del mundo, sea que reclame una mística negativa o se complazca en la levedad pasatista de lo posmoderno. Da para el fundamentalismo, ya que una existencia sin apoyo puede ser el punto de partida para la búsqueda de un apoyo inconmovible, religión o mitología. Da para el comunitarismo totalitario, si pensamos el ser como ser-con en el seno de una comunidad que cobija a los suyos en la uniformidad. Da para el anarquismo activista, que convierte la

nulidad del mundo en práctica destructiva. Entonces: neomísticos, terroristas, nazis, humanistas existenciales, teólogos de nuevas religiones organizadas, libertarios, todos pueden reclamarse de heideggerianos en la apuesta incierta y decisiva de Pascal dentro del juego del mundo donde todos nos la jugamos.

Filosofar sin sistema, dispersión o diseminación en el tiempo de la historia, la propuesta de Heidegger sólo tiene una nota distintiva: el pensamiento es una selección de los grandes en el camino de su propia grandezas, es una escuela de dirigentes. Heidegger no sólo quiso ser un recopilador de creencias contemporáneas y un heredero de la gran tradición metafísica occidental (los presocráticos griegos y el idealismo alemán) sino que quiso ser un líder, un *Führer*. Lo consiguió, a veces llenando de seductora tiniebla la cabeza de sus discípulos, a veces poniendo en escena los dramas y sainetes de la filosofía contemporánea. Menos complejo de lo que simuló ser, no es menos complejo, sin embargo, que nuestra propia historia intelectual. Y cuando lo vemos esforzándose con la tiza y la pizarra para ser didascálico y propedéutico, como en estos textos, comprendemos que se nos vuelve indispensable.

Blas Matamoro

La llamada blanca*

En uno de los pasajes más bruscamente iracundos de *Ocnos*, Luis Cernuda cifraba su distancia del Norte con palabras que eran la viva expresión de la repugnancia: «La nieve te repele por sí, y además por ser símbolo de algo insidiosamente repelente. Pero ese algo, ¿qué es? Ni el aliento desolado de ella, que amedrenta la sangre, ni su cuerpo escamoso y viscoso, como de reptil, bastan para determinar toda la repulsión que te inspira». Imagen de la esterilidad, negación del calor animal, la nieve era el correlato físico de un exilio que la imaginación del poeta convertía en emblema de la condición humana. La blancura de la tierra nevada era también el de una existencia condenada a la errancia y la soledad, incapaz de trascenderse en el tacto y la relación con sus semejantes. El frío entumecedor de la nieve era, pues, no tanto un alivio como una amenaza, un recuerdo de la naturaleza caída del hombre, quemado en su raíz por la

* *Rafael-José Díaz*, Llamada en la primera nieve, *Tierra del Poeta, Madrid, 2000, 51 pp.*

angustia heladora de la muerte. O, como el propio Cernuda escribió años después: «Por todas partes el hombre mismo es el estorbo peor para su destino de hombre».

Emoción muy distinta es la que suscita la nieve en los poemas de *Llamada en la primera nieve*, segunda entrega de Rafael-José Díaz (Sta. Cruz de Tenerife, 1971) después de *El canto en el umbral* (Calambur, 1997). Emblemáticos del territorio que explora este libro son los versos que siguen, del poema «Día de invierno».

Regreso de la nieve.

Mira la grasa límpida extenderse
sobre la herida del invierno.

De nuevo
la respiración de la rama
recuerda el crepitar de las hogueras.
....

Nieve que regresa.
La tierra cura sus heridas.

La nieve es en este poema lluvia de luz, «gasa límpida» de un cielo que desciende a curar las heridas de la tierra. Es, asimismo, pasaje hacia el asombro y la iluminación callada: «Mírala descender, / mira las briznas blancas, / las escalas tejidas en lo oscuro, / las cuerdas que unos dedos delicados / pulsan para el silencio». Silencio que no es tanto el origen de la palabra como su destino, y que se equipara en estas páginas a lo inefable. Importan en este sentido unos versos de Andrés Sánchez Robayna, poeta cuya sombra gravita, *con frecuencia de manera asfixiante*, sobre la escritura de Rafael-José Díaz: «Como apresada por la luz toda mano requiere / ir hasta su deseo, llegar a conocer, / aun si el conocimiento no es sino el umbral / de otra ignorancia, acaso, vacía de sí misma». Conocimiento como umbral de la ignorancia, plenitud que antecede al vacío, lenguaje que anuncia un silencio preñado de sentido: tales son las guías que dirigen la palabra en un proyecto de ahondamiento en los contornos de la realidad física, en los signos del libro del mundo. El alfabeto del poeta se reduce a unas cuantas formas escogidas, que la reiteración carga de sentido y expectativa simbólica: el ave, el cielo, las ramas, la casa, los cuerpos. Y sobre todas las formas, la luz, o la nieve, como vástago y concreción de la luz. Al igual que en Cernuda, la nieve puede surgir como emblema de la esterilidad, pero, a diferencia de autor de *Ocnos*, alberga en su interior un principio de redención, la semilla y promesa de la vida:

Va a empezar el invierno. Nada arde
entre ramas que aún custodia la noche,
tan sólo acaso la promesa
de una luz resurrecta, un nuevo rostro
de blancura inviolable que cubriera la tierra,
hierba blanca, liviana floración
blanca, blancas hogueras por el cielo.

Y aguardamos
ese no de la nieve, afirmación
de un nuevo nacimiento de la luz.

Recuerdan estas hermosas líneas el arranque antitético de «Little Gidding», donde el rigor del invierno es expresado por T. S. Eliot en términos de renacer primaveral: «Es primavera, aunque no la que acuerda el tiempo. Ahora el seto blanquea fugazmente bajo pétalos de nieve, y esa floración es más repentina que la del verano, ni incipiente ni ajada, desasida del ciclo de la generación». Subyace a estas líneas, como a muchas páginas de *Llamada en la primera nieve*, un movimiento dialéctico que busca resolverse en quietud y fijeza. Son numerosos los versos finales que expresan el anhelo o la inminencia de un tiempo fuera del tiempo, «desasido del ciclo de la generación», el momento no atendido de que hablara Eliot y que es otra forma de nombrar el desvelamiento de la realidad física, diverso cada vez y cada vez igual a sí. La nieve es, pues, un velo que desvela, que restaura y alumbra la tierra y nos conduce (nos llama) al ámbito de un tiempo que no tiene tiempo.

Llamada en la primera nieve no sólo reúne poemas sugeridos por la fría penumbra del Norte, donde el poeta ha encontrado una imagen turbadora de los rigores del conocimiento, sino que reescribe, profundizando en ellos, algunos de los escenarios de *El canto en el umbral*. Apenas si tengo tiempo, en el breve espacio de este comentario, para señalar la mayor agilidad rítmica de estos nuevos poemas, que sostiene el uso de un lenguaje más dúctil y despojado. Advierto, no obstante, la tentación inherente a una escritura que privilegia la afirmación de la unidad sobre la representación de la diversidad física. Algunos poemas se reducen a enigmas, emblemas de un conocimiento inmutable y reiterado que sólo conduce al silencio, destino peligroso en un poeta de la juventud de Rafael-José Díaz. Ello no impide elogiar la belleza y segura dicción de un poema como «Tras la ventana», que exhibe resumidas muchas de las virtudes de esta poesía:

Sobre el oscuro rostro de la bruma
ha cruzado, fugaz, un ave, apenas
la cabeza agitada, blanca, sola
donación de la luz a la ceguera.

Jordi Doce

Viaje al *boom*

El *boom* latinoamericano, esa es la cuestión. Ese es el referente de partida, junto con otros autores no propiamente pertenecientes a él, pero sí próximos por delante y por detrás. ¿Qué fue y qué representó el *boom* en el conjunto de la literatura en español e inclusive universal? ¿En qué medida la nominalización de unos narradores, cuya obra cristaliza a lo largo de los años sesenta, supuso la internacionalización de una novela y un cuento, hasta ese momento, semienterrados? Pero, sobre todo, ¿qué significó y hacia dónde derivaron esos escritores del *boom*?

Ahí, exactamente, da comienzo el trayecto de Francesco Varanini[1], una propuesta poliédrica que por su misma condición acepta varios enfoques y recrea múltiples aspectos paraliterarios de esta (falsa) generación. El eje del volumen como una aguja cruza a fondo los nombres de Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Andrés Caicedo, Adalberto Ortiz, Jorge Edwards, José Lezama Lima y Alejo Carpentier, si bien hay menciones y asociaciones, entre otras, a Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Álvaro Mutis, Severo Sarduy, Juan Carlos Onetti, Osvaldo Soriano, Ernesto Sábato o José Donoso. Y este antropólogo italiano, que ha vivido durante años en Ecuador y ha recorrido lentamente toda la franja americana de habla hispana y portuguesa, hace que el texto se abra envuelto en aires de polémica.

A casi cuarenta años de los inicios del *boom*, localizándolo a partir de 1963 y de la publicación de la novela de Vargas Llosa *La ciudad y los perros* –que el año anterior había obtenido el Premio Biblioteca Breve, de la editorial Seix Barral; editorial, como bien es sabido, que serviría de enlace firme a los sucesivos autores latinoamericanos–, sin duda hay ya una perspectiva más que suficiente como para poder calibrar el valor de su producción. Coincidamos o no con Varanini, para quien determinados autores imponen un *cliché* del que no prescinden a lo largo de los decenios siguientes e incurren en posturas desaforadas por mecanicistas, resulta inesquivable subrayar títulos de solidez inobjetable que nadie (excepto Varanini y algún aventurero) se atreven a discutir: *Cien años de soledad, Rayuela, El siglo de las*

[1] Viaje literario por América Latina, *Francesco Varanini. El Acantilado. Barcelona, 2000. 831 páginas. Traducción de Attilio Pentinalli.*

luces, *Yo el Supremo* o, ¿por qué no? *La fiesta del Chivo*, por aproximarnos en el tiempo –dado que el volumen se interroga qué ha sido de aquellos escritores–, son novelas no digo que intocables, ni mucho menos, pero sí alusivas. Han dejado su huella y no es precisamente una huella coyuntural: la fuerza de una obra literaria se mide por la presión que sobre el mundo real ejerce su propia cosmovisión y no tanto por su perfecta puesta en escena. La concepción del mundo y la forma que la muestra. Estos cinco títulos son prodigiosos en ambos sentidos.

Esa es una de las cuotas que Varanini no perdona a García Márquez: el hecho de desvirtuar la visión sobre América Látina a través de un filtro que, a su juicio, mixtifica (lo cual implica también a Isabel Allende y a Luis Sepúlveda, por pura metonimia, y por considerarlos epígonos). Se podría, cuando menos, reflexionar acerca de este planteamiento, de ahí que Varanini intente un contrapeso con los nombres de Caicedo y Ortiz, representantes para el antropólogo italiano de una alternativa al canon «nobelmarquiano», que, según este libro, se mantiene inalterable desde *El otoño del patriarca*. Pero, a mi entender, eso no es más que un gesto: con todos mis respetos por Andrés Caicedo y Adalberto Ortiz, *Cien años de soledad* y lo que va detrás es algo difícil de oscurecer con argumentos que pecan de un atrevimiento incontrolado, como el veneno que Varanini lanza sobre la apropiación del tema de Mutis que luego utilizara García Márquez para su novela *El general en su laberinto*. Es peculiar que Mutis no diga nada y, sin embargo, Varanini se alce como abogado del diablo del creador de Maqroll.

Otro de los nudos del libro es el binomio Carpentier y Lezama Lima. «Carpentier es el burgués de clase alta que elige ser un 'intelectual orgánico', escritor severo consigo mismo y prolífico que proyecta fríamente sus novelas. Lezama es la piedra sin desbancar, el genio autodidacta, el poeta en vena incontenible» (p. 16). No me parece un criterio, más bien lo interpreto como una cuestión de gustos, en donde no entro. Carpentier es un escritor riguroso y no me sirve ese apelativo de «intelectual orgánico» si no va acompañado de un planteamiento analítico de su obra. Pero, además, me pregunto, ¿por qué esa permisividad del barroco surreal, de otro lado tan admirable, para con el narrador de *Paradiso*? ¿Por qué se le acepta el *puzzle* colorista de Lezama, siendo tan *tergiversador* de la realidad como lo *podría* ser García Márquez, y a éste se le reprocha?

Lo cierto es que nos encontramos ante un ensayo, que a veces se lee como un relato iniciático, de miras no estrictamente filológicas, aunque también, y tan curioso e interesante

como provocador. Quizá, como sugiero, este último calificativo, en especial en lo concerniente a la obra de García Márquez, sobre quien los juicios de Varanini se afilan y llegan a rozar casi patológicamente lo personal, sea lo que le reste la valía que alcanzaría sin ese amarillismo innecesario. Por lo demás, reúne los requisitos de investigación (en cuanto a interporlaciones con otros discursos: encomiable la aproximación al tango y a Carlos Gardel), originalidad (destaquemos el acercamiento a Cortázar, homenajeado desde la estructura dislocada y asistemática de *Rayuela*), conocimiento de causa (es rica y densa la pormenorizada lectura que ofrece de los narradores enjuiciados) o documentación (más de cien páginas de bibliografía reseñada, no gratuita, y casi setecientas notas a pie de escrito).

Subrayaría que lo paradójico del asunto, es que, por debajo de esa cascada de improperios a García Márquez o a Carpentier (salva a Cortázar, a Edwards, a Fernández; demoniza, además de los ya mencionados, a Pablo Neruda), por ejemplo, se trasluce una admiración primigenia por ellos más que evidente. Digamos que viene a ser el vocerío *freudiano* del hijo emancipante. De alguien que reprocha actitudes, si bien reconoce valías literarias.

Miguel Herráez

Lucernario*

Si la labor de traducción no le ha dado a Jordi Doce el reconocimiento que merece (entre sus versiones están obras de Paul Auster, Ted Hughes, Charles Tomlinson, Charles Simic o Guillevic), ni su participación en las propuestas de la colección de poesía *Nómadas* y de la revista *Solaria* (Gijón) le permiten una difusión suficiente de su obra, *Lección de permanencia* puede ser, tras *Anatomía del miedo* (1994) y *Diálogo en la sombra* (1997), el libro que descubra a muchos lectores la voz poética de este autor, cuyo rigor lo mantiene al margen de las corrientes más acomodaticias.

Lección de permanencia es una mirada deliberada, desde el pudor y el asombro, a los paisajes comunes, a los objetos y las formas que nos rodean. Extravío fértil del que camina en el incesante ir y venir de los sentidos, en su doble concesión de identidades: «cae sobre ti la mirada / de las cosas, te busca, te señala». Del zumbido de signos que

* Lección de permanencia, *Jordi Doce, Pre-textos, Valencia, 2000.*

inunda cada instante, intenta trazar las correspondencias, citar las cualidades y relaciones, nombrar las sombras, las heridas, entregarles el ser que desearían; concederse el poder de hacerlo, para atesorar en silencio una luz propia: «inventas un rostro en las aguas / o espera el agua tu llegada / para unir verdad con sombra».

«Rostros y más rostros al andar. / Ni ella existe ni yo la vería». Impotencia de la mirada (dice Rey Lear: «Si deseas llorar mis desventuras, te prestaré mis ojos»). Así la mirada, en *Lección de permanencia*, parece el único modo de encuentro, imposible, imaginario. La palabra poética, como cauce de ese afán de comprensión, resulta por precaria el único instrumento deseable. Será «la lengua de la nieve», el cuerpo luminoso y fugaz, fruto que cristaliza lo que fluye y en su breve permanencia en el no-tiempo de la escritura detiene el sentido en asombro. Y, más tarde, se licúa, se rehace, se deshace, se recrea en la lectura: «A cada uno la palabra que / le cantó y quedó helada», escribía Paul Celan.

Nieve y agua son las imágenes inscritas en la pupila del caminante: «Abrí la puerta: / el agua me llegaba / hasta los ojos». El discurso fluye con suavidad, entre la quietud y el movimiento. La escritura de Jordi Doce busca un devenir medido y cadencioso, sin sobresaltos, al ritmo de una pautada meditación en la que una cadena lógica sutura cada giro: «Venida de lo blanco, su constancia / te conmina a quedarte. / El vacío es por fuerza silencioso, / y todo yace en su quietud primera». Trenzado o fundido, cada transición tiene un soporte argumental explícito. Este planteamiento exige entonces su propio rigor, de manera que los poemas no queden deshilachados, sino cerrados, como cajas que hemos de abrir (en las que buscar, en las que guardar). Cierre métricos, además, no sólo como recurso retórico –en la variedad de los metros que utiliza hay algo de juego y de placer por la variación rítmica. Se trata de condensar en estructuras «musicales» la sucesión heterogénea de las impresiones que nos constituyen («soy / cuanto siento, / cuanto mi cuerpo inquiere»), sin dejar otra huella que la que el lenguaje y el canto nombran («no dudo en elegir la voz de los sentidos»). Las distintas bases rítmicas son el soporte donde imprimir imágenes sin vocación de deslumbramiento. Lo que enuncia *Lección de permanencia* está en el filo de la experiencia cotidiana, es una mirada reflexiva que huye de las elucubraciones brillantes y artificiosas, para compartir el deseo de expresar el aura de cuanto nos rodea: «dar lugar, no a las cosas, / sino a cuanto la luz –que es aire, desluz, nieve no usada– / deja al penetrar la materia, simple tacto intangible».

De esa arquitectura, discursiva tan ensamblada, el poema de Jordi Doce obtiene el espesor físico, la cualidad material, musical, en la que la idea se encarna y busca un modo de claridad, que no es comunicar un ejercicio irónico de lo obvio ni re-citar referencias compartidas, sino ahondar en las galerías del lenguaje y el pensamiento en busca de la transparencia, del cuerpo desnudo de la palabra justa.

Tránsito y permanencia (el mar). La escritura resulta el agente mediador entre la movediza identidad y la indescifrable exactitud del gesto (de otro modo: para espejo, la voz). La duración de la palabra poética es una cualidad necesaria para que la perseverancia de quien contempla y se interroga pueda aprehender la necesaria alteridad de toda expresión («estoy entre dos centros, soy el tránsito / entre el gesto que es y el gesto que percibo»).

Cierta forma de apertura gozosa colma la segunda parte de *Lección de permanencia.* «Celebración del nacimiento» («el árbol es el fruto de sus frutos»). Plenitud ante lo creado, como algo que nos desdice. Desafío y negación, independencia de la palabra y de la vida que nos recrea desde la evidencia de un cuerpo que no cabe en un nombre, que nombramos de todos modos: «Eras inconcebible. Ahora, concebida, eres el rostro más claro de la existencia».

Quien sólo quería ser otro, ahora puede ser, sin saber qué. Alegría ante lo desvelado, como en el hermoso poema «La casa de Nemo», en el que al capitán el sueño le recoge entre el fulgor de la multiplicación de la luz en un lucernario de agua.

En ese discurrir de *Lección de permanencia*, brota la presencia implícita de la idea de un hogar al que no es ajena la imaginación indecisa de la poesía como forma de amar. Lo dice Claude Esteban, lo podría decir Nemo: «Creo en lo que nos une. Creo en las palabras transparentes».

Alfonso Fernández García

América en los libros

La marca de España, *Enrique Serrano, Ediciones Destino, Barcelona, 1999, 151 pp.*

En el pasado y en las tradiciones se encuentra la fuente de toda nueva creación; cuando Latinoamérica busca esa fuente torna sus ojos necesariamente a España, crisol de pueblos y culturas en cuya amalgama subyacen los rasgos de nuestra propia cara. Invitarnos a conocer ese pasado, a buscarnos en el espejo roto de esa diversidad española que continúa y se ramifica en nosotros es la intención de Enrique Serrano en *La marca de España*, colección de relatos breves en los que, por vías de la imaginación, asistimos a un colorido mosaico de los distintos pueblos y culturas que se fundieron en la Península para dar forma y vida al aventurero y apasionado espíritu español que atravesó los mares y sembró sus raíces en América.

Griegos y fenicios y su disputa en los mares, vascos y romanos y su lucha de dominio y resistencia, sarracenos y germanos y su pugna en los Pirineos, catalanes frente al Mediterráneo y su enfrentamiento fratricida, desfilan por estas páginas en las que la historia y los conflictos de una tierra que ha sido encrucijada de caminos durante siglos son el entramado sobre el que Serrano construye la ficción de unos relatos penetrantes e intensos que nos llevan a un tiempo en que los dioses no habían sido aplastados por la fuerza de la cruz y de la espada y sus múltiples rostros propiciaban el surgimiento del misterio.

A la manera de Lugones, para quien el mito y la historia eran el telón que permitía la proyección de lo fantástico, Serrano nos remonta a los orígenes de España para extraer del aluvión de culturas que desembocaron en la Península sucesos, personajes y fragmentos de una saga milenaria en la que lo fantástico revive y se alimenta de lo histórico.

En sus relatos un navegante griego acepta su sacrificio ante los dioses fenicios porque sabe que su muerte dará buen viento a sus naves, un patricio romano interviene a favor de unos bárbaros vascos que al robarlo le han hecho un gran beneficio, Séneca recibe la muerte con la firmeza de ánimo que ha predicado toda su vida, los judíos de Gerona inventan un fabuloso método de especular con secretos que termina por abrumarlos con el peso de su intrincada carga, el poeta Ibn Hazm de Córdoba adquiere en su juventud una lujosa daga de cuya posesión o pérdida depende el sos-

tén o la caída del califato de los omeya, el duque de Alba viaja de embajador al Oriente y queda extasiado ante el lujo y la molicie del imperio de Gengis Khan; escenas del mapa de un país y de un espíritu que pervive secreto en nuestra sangre y que Serrano nos lleva a recorrer y a hacerlo nuestro a través de la imaginación y la palabra.

El náufrago de las estrellas, *Eduardo Belgrano Rawson, Seix Barral, Barcelona, 2000, 189 pp.*

Abordar el relato desde la óptica de los múltiples personajes que lo viven es la manera de narrar que la novela postmodernista ha encontrado para liberar a la historia de su estrecha visión imperial que limitaba el relato al protagonismo único del líder. De esta manera, actúa Eduardo Belgrano Rawson en su novela *El náufrago de las estrellas*, en donde las vicisitudes y el naufragio de una vieja goleta, que en las postrimerías de la navegación a vela intenta cruzar del Atlántico al Pacífico por el cabo de Hornos, se ensanchan y enriquecen por medio de la narración de cada uno de los marineros de la heterogénea tripulación que viven el suceso.

Distribuida hábilmente como un retablo que en su colorida sucesión de imágenes ilustra la multiplicidad de historias y de vidas que se tejen a bordo, la novela realiza una recapitulación del tiempo desde el momento crucial de la agonía que junta a los hombres en la tragedia del naufragio pero que los disgrega por medio de sus recuerdos, sus esperanzas y miedos y en su particular manera de afrontar la muerte.

La vida a bordo es una faena ruda, cargada de peligros y presagios y Belgrano Rawson la observa desde cada uno de los hombres que comparten esa existencia elemental y crédula con sus querencias, sus temores, su afición a las anécdotas insólitas y a los relatos truculentos y su apego al honor que los hace desafiar el peligro y aceptar la muerte como uno más de los posibles avatares del viaje.

Antonio, el contramaestre de modales serenos y firmes que sabe hablar a los marineros con la franqueza del amigo y puede mantener la moral de sus hombres en los momentos más críticos; Febriciano, el timonel de dedos amputados que sabe gobernar el barco sobre olas sanguinarias; Pepe Arriagada, el diestro que es capaz de trepar al palo más alto en mitad de la tormenta para cambiar las velas rizadas por los vientos; el viejo capitán, conocido como el Cenizo, que, pese a la decrepitud de su cuerpo y a la vetustez de su barco, lucha por mantener firme la derrota y salvar a sus hombres, a su mujer y a su navío de la catástrofe final, son algunos de los rostros que vemos

batallar en sus puestos hasta ser arrancados de los palos por los vientos o barridos de cubierta por las olas.

En las postrimerías de la navegación a vela, en las que la titánica lucha con el viento ha sido reemplazada por la seguridad de la máquina que consigue infaliblemente dirigir la proa a puerto, el esfuerzo de este velero y la porfía de los hombres en su lucha contra los elementos carece de heroísmo y aparece más bien como una alegoría de lo insensato que puede resultar en los tiempos modernos enfrentarse a los riesgos del camino sin contar con los elementos necesarios.

La mendiga, *César Aira, Mondadori, Barcelona, 1999, 166 pp.*

Vivir al mismo tiempo una realidad y una ficción insólitas puede ocasionar superposiciones de la percepción y de la memoria que hagan que, como sugiere Cesar Aira, la realidad quede a un mismo «tiempo arriba y abajo de la historia». Así ocurre con Cecilia, actriz de televisión convertida por su trabajo en directora de una clínica de fecundidad que cada día se involucra en estrambóticos episodios telenovelescos y a quien un accidente trivial pone en contacto con Iris, o con Rosa, una mendiga autista cuya extraña existencia compite en extravagancia con los episodios que Cecilia interpreta cada día en la televisión.

Lo más bizarro y recargado, lo más grotesco y truculento, que no llega a ser jamás tan estrambótico como la realidad de Buenos Aires, parece ser el hilo conductor que César Aira tiende en *La mendiga* en donde realidad y ficción se entrecruzan e imbrican de tal manera que llegan a alterar la percepción y a poner en duda nuestra manera unidimensional de ver la vida.

Obligados a crear sobre la marcha y a presentar un episodio nuevo cada día, los compromisos novelescos empujan a los actores de la compañía en que trabaja Cecilia a forzar la imaginación y a aprovechar el error como un puente tendido entre lo real y la realidad posible. Igual cosa acontece con los marginales de Buenos Aires, a quienes la lucha por la supervivencia ha dotado de recursos imaginativos semejantes o acaso superiores a los de los folletines telenovelescos: hermanas gemelas registradas con un mismo documento de identidad que comparten un mismo hombre y hacen que éste, al separarse de una de ellas y juntarse con la otra, termine a efectos legales viviendo en concubinato con la mima mujer de la que se acaba de divorciar, hijos que ocultan el paradero de su madre para evitar que su padre pueda separarse y reorganizar su vida asegurándose de esta manera la posesión

de la herencia, una muchacha huérfana que termina casada por conveniencia con el ayo bisexual y astroso que de niña la llevaba a la escuela, parejas de recién casados que, a causa de un *lapsus linguae*, terminan viviendo en un sitio exótico y diferente por completo al de su propósito inicial, son algunos de los estrafalarios episodios que Aira entrevera con humor e ironía para subvertir la existencia y poner en duda nuestra concepción de la realidad.

Sátira descarnada de la Argentina postperonista que no logra superar las taras de una sociedad basada en la apariencia y la mentira, la novela de Cesar Aira, rica en agudezas y acrobacias verbales, explota con elegancia y plasticidad las posibilidades del folletín para mostrar que realidad y ficción no siempre son planos contrapuestos sino, más bien, constantes, paralelos, que pueden juntarse y convivir en cualquier momento.

El teatro de la memoria, *Pablo de Santis, Ediciones Destino, Barcelona, 2000, 175 pp.*

El tiempo y el espacio son dimensiones de la percepción que actúan como anaqueles de la memoria; alterarlos es alterar nuestro pasado y, al hacerlo, trastornar el entramado de presente pasado y futuro que conforma la existencia. La literatura fantástica ha jugado con esta posibilidad mediante artilugios prodigiosos como la máquina del tiempo de Wells, la filmadora de espíritus de Morel de Bioy Casares y esta máquina para viajar por los recuerdos de los muertos que ahora nos presenta Pablo de Santis en su teatro de la memoria.

Creada con el propósito de hacer explícitas las relaciones entre la memoria, el tiempo y el espacio, la máquina de la memoria es el premio o la condena que el doctor Fabrizio, fundador de una misteriosa institución dedicada al estudio de la memoria, ha dejado al morir a su discípulo más caro, el doctor Nigro, y a la que éste deberá acercarse a través de una serie de acertijos y de reveladores acontecimientos que no excluyen la seducción, el amor y el crimen.

Los tortuosos recuerdos de un paciente amnésico y el amor de una mujer inolvidable, son el hilo que conduce al doctor Nigro a través de una serie de crímenes y de extrañas desapariciones hasta el centro mismo de la fundación que controla la máquina y que, sin saberlo, lo ha esperado desde siempre para que presencie el sacrificio de sus miembros y se adentre en los meandros de la memoria de su fundador que se halla conservada en los circuitos de la máquina.

Lo que ignora el doctor Nigro es que, basada en las experiencias de

los grandes impulsores del arte de la memotecnia, la máquina de la memoria es como la construcción renacentista del teatro de la memoria de Giulio Camillo; una invención fabulosa de símbolos cambiantes en la que los que se aventuran terminan inexorablemente conducidos a la locura y la autodestrucción.

La pesadilla y la liberación de no saber quiénes somos, el espacio y el tiempo y su interrelación en la memoria, el olvido que puede ser una reescritura, la memoria que puede ser un palimpsesto, la conciencia de existir por medio del recuerdo aunque este sea variable y en ocasiones no se parezca en nada al estímulo original, son algunas de las reflexiones que esta novela de suspense de Pablo de Santis pone en juego en torno a esta trama científico policial que continúa y ensancha la rica tradición de la literatura fantástica argentina.

El sueño de la historia, *Jorge Edwards, Tusquets editores, Barcelona, 2000, 412 pp.*

Quizás porque la historia es, como afirmaba Chateaubriand, «la repetición de los mismos hechos aplicados a hombres y a épocas diversas», es lógico que todo el que tiene la fortuna o la desgracia de vivir una larga existencia llegue a sentir en determinado momento que la tierra está dando vueltas sobre su eje ¿qué no ocurrirá con el novelista que se propone recrear ya no los clásicos cien años de soledad latinoamericana sino los últimos tres siglos de sucesos y convulsiones políticas de la historia de su país? Este es el caso de Jorge Edwards en *El sueño de la historia* en donde la vida de dos personajes, que supuestamente han vivido situaciones semejantes en tiempos diferentes, permiten sugerir al autor que la historia de Chile ha sido siempre la misma: la de un país intolerante dividido en corrientes contrapuestas.

Joaquín Toesca y Ricci, arquitecto italiano traído a la lejana colonia de Santiago de Extremadura por las autoridades virreinales para terminar la construcción de la catedral y levantar la Casa de la Moneda, y un escritor anónimo y bohemio designado en la novela como el narrador, que ha regresado al Chile de la dictadura para no vivir desconectado en el exilio, son los personajes escogidos por Edwards para tejer su fábula que, en capítulos alternados, avanza de manera paralela entre las calles de un Santiago amordazado por la dictadura y dividido en corrientes fratricidas, y los claustros y conventos de un estado colonial dominado por la Inquisición en el que las luces de la Ilustración pugnan por romper la oscuridad por medio de reuniones clandestinas y

de lecturas prohibidas de Rousseau y Montesquieu que circulan camufladas en misales.

El suceso que vincula a Toesca y al narrador chileno se produce de manera fortuita. El narrador alquila un vetusto apartamento lleno de papeles viejos en el centro de Santiago para escapar a la frivolidad y las suspicacias de su familia de clase alta que ve en todas partes enemigos del régimen y entre los legajos abandonados que ha dejado el antiguo inquilino del piso encuentra las hojas originales de un proceso de nulidad de matrimonio adelantado ante el obispo de Santiago de Extremadura por Joaquín Toesca hacia fines de 1700 en el que se narra la atormentada vida sentimental que llevó el arquitecto italiano al tiempo que levantaba los muros del emblemático Palacio de la Moneda y, de inmediato, siente que entre su vida y la de Joaquín Toesca existen una serie de semejanzas que lo hacen identificarse con el personaje del siglo XVIII.

Desde ese momento la novela se convierte en un contrapunteo entre la historia del siglo de las luces y la del siglo XX a través de la vida del narrador chileno y la de Toesca, que tienen como punto de encuentro el simbólico Palacio de la Moneda pero, pese a los esfuerzos del narrador por hacer palpables las vinculaciones plutarquianas entre las «vidas paralelas» de sus personajes, lo cierto es que su relación nunca llega a ser del todo clara.

El narrador chileno es un profesor universitario casado con una alumna suya militante fervorosa de izquierda que, ante los sucesos de la revolución cubana y de la Primavera de Praga que tiene la oportunidad de vivir de cerca, se va separando cada vez más del sueño de una revolución socialista universal en el que, sin embargo, sigue creyendo a pies juntillas su esposa dogmática, hasta que su matrimonio termina siendo truncado por la ideología. Joaquín Toesca, por su parte, es un hombre indeciso que vive abstraído en sus proyectos arquitectónicos y, aunque no está muy de acuerdo con el régimen colonial, no se atreve a tomar parte por las nuevas ideas de la Ilustración. Víctima de los desafueros e intemperancias amorosas de su joven esposa Manuelita Fernández de Rebolledo, permite que los esbirros de la Inquisición la internen en conventos de clausura donde es sometida a la moral de la época por medio de la vejación y la tortura.

Es cierto que Toesca y el narrador chileno llevan una vida sentimental atormentada y que los dos poseen un carácter timorato y dubitativo que les impide tomar claro partido por cualquiera de las corrientes enfrentadas en su época pero éstas son relaciones muy frágiles para pensar que sus existencias puedan ser consideradas paralelas, a menos

que el autor quiera decirnos por medio de su ficción que la novela que construye su *alter ego*, el narrador chileno en el siglo XX, es un edificio tan imponente y sólido como el Palacio de la Moneda que levantó el arquitecto italiano Joaquín Toesca en el siglo XVIII.

Samuel Serrano

Reflexiones en torno a *Noticia de un secuestro* de Gabriel García Márquez (La «historia» y sus límites), *Angel Díaz Arenas, Edition Reichenberger (Problemata iberoamericana, 12), Kassel, 1998, 171 pp.*

Díaz Arenas es un buen conocedor de la obra garciamarquiana, a la que ha dedicado varios ensayos y otras dos monografías (*La aventura de una lectura en «El otoño del patriarca»* y *«Construcción» y «Deconstrucción» en «El amor en los tiempos del cólera»*, ambas publicadas en Kassel por la casa editorial Reichenberger en 1992). Vuelve a demostrarlo en esta nueva monografía sobre la crónica periodística y ficcionalizada (o, acaso mejor, ficción histórica) urdida al socaire de las tremendas intimidades (políticas y biográficas) que se van revelando ante el lector y que configuran *Noticia de un secuestro*, obra que, al contrario de *El general en su laberinto* –especie de escrutinio preciso y vehemente mediante el que el autor desafiaba a los entendidos a que hallasen inexactitudes históricas–, concede a lo que tiene de crónica la ductilidad y la condescendencia que encarna toda obra de ficción, poniendo a prueba la naturaleza misma de la narración.

La monografía de Díaz Arenas persigue un objetivo modesto: completar del mejor modo posible los vacíos de información en los que el escritor incurrió (a veces de manera involuntaria y con frecuencia deliberadamente). Se trata, por tanto, de un estudio que, sin ser únicamente una guía de lectura, es también un complemento aclaratorio e imprescindible para quienes desean atar los muchos cabos sueltos procedentes de la infinidad de referencias metaliterarias y metatextuales de un texto al que entre tanto la mayoría de los lectores se acerca como si fuera una novela.

El estudio aborda con pie derecho temas varios y variados en torno a los macrotemas de la estructura formal y fundamental de la obra, articulado en torno a la historia (e. d., personas –secuestrados, secuestradores y negociadores–; lugares –Medellín y Bogotá–; tiempo –de las personas / personajes e histórico/político–; y vivencias) y al discurso. Especialmente logrado considero el capítulo dedicado al discurso, que versa substancialmente sobre la estructura (triádica), las características discursivas (sintácticas y semánticas) y la/las voz/voces

del escritor-narrador, a caballo entre el cronista (objetivo) y el narrador (subjetivo).

J. M. López de Abiada

Prosas profanas, *Rubén Darío, ed. de Alvaro Salvador, Akal (col. Nuestros Clásicos), Madrid, 1999.*

Como ha señalado Ricardo Gullón, pocas veces se ajusta con tanta precisión el gastado rótulo de *portavoz de una época*, como se ajusta de hecho a la colosal figura de Rubén Darío. Esa época puede, en buena medida, definirse cultural y artísticamente con el modernismo, entendido éste en términos históricos e ideológicos, y al margen de dicotomías más o menos artificiales, como la aún no del todo superada Modernismo/98. Como autor fundacional del siglo XX hispánico, tanto por su influencia en la poesía española (desde los autores del 98 hasta *los novísimos* de los años 70, pasando por la llamada generación del 14 o la del 27) como por su constante interés académico, es de celebrar que Akal haya incluido en su reciente colección «Nuestros Clásicos» una nueva edición de *Prosas profanas*, a cargo del catedrático de literatura hispanoamericana de la Universidad de Granada, Álvaro Salvador. Edición que se convierte así en la más accesible del mercado, toda vez que otras ediciones anteriores se encuentran desfasadas (la de Zuleta, por ejemplo) o resultan de difícil localización (la canónica de la Biblioteca Ayacucho, o la más reciente de José Olivio Jiménez, que en este caso ha servido al editor como principal punto de referencia).

La labor investigadora del profesor Salvador ha mostrado siempre una clara tendencia al estudio de la cultura finisecular hispanoamericana. Muestra de ello es el libro *Rubén Darío y la moral estética* (Universidad de Granada, 1986), así como su anterior edición de *Azul y Cantos de vida y esperanza* (Espasa, 1992) o el manual *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana* (Akal, 2ª de. 1994, en colaboración con Juan Carlos Rodríguez), en el que pueden encontrarse dos extensos capítulos dedicados al modernismo y a la figura de Darío. Esta su edición de *Prosas profanas* es por tanto la culminación de una trilogía, que se cierra ahora con el estudio de una obra que representa el punto álgido de una estética y una lógica iniciada con *Azul* (1888), a la vez que abre otra vía cuyo fruto más notable sería *Cantos de vida y esperanza*. Se trata, como explica el profesor Salvador, de «un texto que, bajo el divino imperio de la música, se desliza desde el planteamiento parnasiano y ornamental de la primera edición (1896) hasta el simbolismo

profundamente analógico de la segunda (1901)» (p. 15). Ese simbolismo que, en un canto a la modernidad que preludia las vanguardias, le hará proclamar a Darío: *Verlaine es más que Sócrates.*

Ahora bien, si es en los epígonos y en los malos poetas donde mejor puede apreciarse la marca de escuela, el modernismo de Darío resulta, en cambio, de gran complejidad; como advierte él mismo en las «Palabras liminares», su poesía no puede identificarse con ningún escolasticismo. Por el contrario, esta complejidad sólo podrá desentrañarse profundizando en la *moral estética*, definida ésta como «convicción ideológica que pertenece al horizonte artístico general –americano o europeo– de la cultura finisecular» (p. 22). Más concretamente: como resultado de la crisis de los valores positivistas, se produce un fenómeno de «recuperación de valores arcangélicos, espiritualistas (...) El más desinteresado frente a una sociedad utilitarista y material, pero fracasada, será el valor 'estético'. Un valor que la misma cultura ilustrada había definido como forma de la sensibilidad, como juicio puro, no sujeto a ninguna determinación exterior (...) Los artistas reclamarán para sí este juicio» (pp. 22-23).

Entre los diversos aspectos tratados en la introducción, personalmente destacaría el interesante análisis de los poemas «Era un aire suave» (pp. 28-31) y «Sonatina» (p. 32), tradicionalmente mal leídos, en especial este último. La lectura del profesor Salvador viene a demostrar, en definitiva, que «Era un aire suave» constituye una suerte de prólogo poético, una implícita *arte poética* que sienta las bases de la lógica de la obra; por otro lado, explica cómo la en tantas ocasiones devaluada «Sonatina», por encima de su aparente frivolidad virtuosística, se enmarca de lleno en la tradición pitagórica y recrea una *princesa* que funciona como metáfora del *alma bella* de la Poesía, siempre a la espera del principio masculino de la Idea (el *feliz caballero*).

Capítulo aparte merece el tema del esoterismo. Si el insigne estudioso Ricardo Gullón juzgaba que el poeta «se perdió en extrañas amalgamas religiosas y filosóficas» (*Páginas escogidas*, Cátedra, 10ª ed. 1995, p. 17), la presente edición toma el esoterismo como un elemento configurador de una lógica sólida, como una tradición más que enriquece y clarifica la obra. Esta veta ocultista, en general evitada y marginalmente estudiada (R. Gullón, C. L. Jrade, Marini), trazaría para el poeta un camino por el que acceder al Instante «en que todas las analogías son posibles» (p. 27). Del mismo modo, el pitagorismo numerológico y su teogonía del Uno supremo prestarían al poeta la idea de *harmonía* universal: «Ama tu ritmo y ritma tus acciones / bajo su

ley, así como tus versos; / (...) y al resonar tus números dispersos/ pitagoriza en tus constelaciones».

El texto base de la presente edición es el fijado por Ernesto Mejía Sánchez (Ayacucho, 1977), si bien se han realizado pequeñas correcciones acentuales (por ejemplo, en el verso 39 del «Coloquio de los Centauros», donde se acentúa un *aún* hasta ahora siempre inclusivo).También se han cotejado las primeras ediciones argentina (1896) y francesa (1901). No debe olvidarse, a este respecto, que las dificultades de edición y caracterización aumentan a causa de los numerosos añadidos de 1901 (como los 12 sonetos y un poema de la serie *Las ánforas de Epicuro*), que acentúan la tendencia interiorizadora y platónico-pitagórica, marcando la pauta de esa lectura más simbolista que antes señalábamos.

La edición va acompañada de un aparato de notas que informan al lector, con clara orientación pedagógica, de las diversas referencias culturalistas. Se incluye también un glosario centrado en las mitologías griegas, latina y germánica, además de un cuadro cronológico que –abarcando desde el nacimiento de Darío hasta la fecha de publicación de la segunda edición de *Prosas profanas*– relaciona en paralelo vida y obra del poeta con algunos sucesos político-sociales y culturales coetáneos. Asimismo se incluye, al final de cada poema, el año y el lugar de su primera publicación.

Éste y otros detalles, junto con determinadas fases de la introducción, hacen que esta nueva edición de *Prosas profanas* sepa ser de interés tanto para el especialista que busca datos, aclaraciones o bibliografía sobre la obra, como para el estudiante o el aficionado que se acerca por primera vez al texto. Pues en efecto hoy, un siglo más tarde, sigue siendo fructífero releer a Darío, cuya invitación sigue vigente: Llena la copa y bebe: la fuente está en ti mismo.

Andrés Neuman

Paisaje de otoño, *Leonardo Padura, editorial Tusquets, 1998, 260 pp.*
Pasado perfecto, *Leonardo Padura, editorial Tusquets, 2000, 232 pp.*

De los cuatro volúmenes que configuran la tetralogía *Las cuatro estaciones* del escritor cubano Leonardo Padura, la editorial Tusquets ha publicado tres de manera irregular. Es decir: sin hacer coincidir las fechas de redacción de cada una de las novelas con las de edición. Así: *Máscaras* (Premio Café Gijón en 1995), el primero publicado, es el segundo de la serie; *Paisaje de Otoño*, el tercero y *Pasado Perfecto*, primero del ciclo, pero el último publicado. Falta todavía por editar *Viento de Cuaresma*.

De las notas que el autor antepone a las tres novelas mencionadas se extraen las claves para comprender la concepción estética que de la novela tiene este escritor. En *Paisaje de Otoño* se nos dice: «*Pasado Perfecto* transcurría en el invierno de 1989; /.../ *Viento de Cuaresma* (en la primavera); *Máscaras* (en verano) y *Paisaje de Otoño* (en otoño)». De lo cual deducimos que la tetralogía relata la vida del protagonista de toda la serie –Mario Conde– durante doce meses. Además el autor no solamente dedica la novela *Paisaje de Otoño* a D. Hammett, sino que confiesa la influencia del renovador de la novela policíaca. Hay que hacer notar que, curiosamente, esta novela recibió en 1998 el premio Hammett que entrega la Asociación Internacional de Escritores Policíacos.

No hay duda de que Leonardo Padura retoma el género negro: hay en sus novelas un enigma que el policía debe aclarar respondiendo a tres preguntas básicas: ¿quién cometió el crimen?, ¿por qué? y ¿cómo? Ahora no estamos ante un detective, sino ante un teniente que relaciona pistas y sospechosos con el fin de aclarar el rompecabezas. Tampoco mueve a Padura un deseo crítico contra el sistema como en la novela negra norteamericana. No hay denuncia política, sino un afán de dar testimonio de la decepción de una generación que creyó, en un momento determinado, en lo que se le ofrecía, pero que cuando creció y maduró pudo comprobar que el paraíso cubano sólo existía en los folletos turísticos.

También, en las notas previas a las novelas citadas, el autor define al hilo conductor de las novelas mencionadas y sostiene que «es una metáfora, no un policía, y su vida, simplemente, transcurre en el espacio posible de la literatura». El protagonista centra el relato y se configura con unas características comunes: cuarentón, cínico, escéptico, pesimista, con una decidida vocación de escritor, meticuloso en su trabajo, calvo, fumador, bebedor, con tendencia a la melancolía, frustrado y con una sensación de que su vida ha sido una inmensa equivocación porque «algo le empujó por un camino que no era el suyo», configurando su existencia como «una cadena de errores». Su nihilismo, insatisfacción y pesimismo se explican por sus experiencias vitales reducidas a «10 años revolcándose en las cloacas de la ciudad» con suicidas, asesinos, homicidas, violadores, proxenetas, ladrones, sádicos, todo lo cual ha contribuido a descubrirle el lado más oscuro, difícil y amargo de la realidad. Escéptico y desengañado, es un representante de «la generación escondida», una generación «sin cara, sin lugar», sin expectativas, sin capacidad para decir no, una generación que jamás se sintió dueña de sus decisiones. En este

sentido hay en estas novelas un desengaño de la revolución. No hay una explícita crítica política, en esta mirada al pasado que no es tan perfecto, como irónicamente se titula uno de los volúmenes, a la manera de otros escritores cubanos como Lezama Lima, Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas, Zoé Valdés, Eliseo Alberto o Pedro Juan Gutiérrez. Hay pinceladas históricas al momento en que la burguesía cubana, al marcharse, «por miedo a la amenaza roja», abandonó sus riquezas y huyó a Puerto Rico, México, Estados Unidos y España, y a la guerra de Angola. Pero estas referencias sólo tienen el interés de mostrar un presente gris y turbio en el que se desarrolla una compleja red de relaciones personales entre personajes que reaparecen en esta crónica de unas vidas malgastadas: Josefina, el Flaco, el sargento Manuel Palacios, el Conejo, el mayor Rangel, etc.

La amargura que destilan estas novelas se expresa en una concepción de un mundo hecho añicos en el que no hay esperanza de cambio, lo que conduce al teniente a un deseo de abandonar el cuerpo de policía y dedicarse, realmente, a lo que siempre quiso: escribir para dejar constancia de unas vivencias que se «le revolvían como lombrices».

El espacio en el que todo transcurre es La Habana, una ciudad en la que el esplendor del pasado ha dejado paso a la suciedad, la desidia, la decrepitud, colas, libretas de alimentación, hambre, escasez de artículos de primera necesidad, para «convertirse en un sueño que nunca existió», o para ser un lugar «imaginado como un deseo». El protagonista, como muchos cubanos, necesita huir de este ámbito, pero la manera de hacerlo posible será a través de la escritura, sin moverse del lugar, porque está convencido de que sólo a través de la literatura mejorará su vida.

A lo largo de la lectura de estas dos novelas su autor confiesa la necesidad de «escualidez» de la literatura como una nota estilística fundamental, entendido este adjetivo como lo esencial, lo puro, lo preciso, lo definido y lo nítido.

Milagros Sánchez Arnosi

Aires de familia, *Carlos Monsiváis, Anagrama, Barcelona, 2000, 254 pp.*

Digámoslo desde el principio: el reto de comprimir en doscientas cincuenta páginas un recorrido plural por la cara de América Latina era algo en verdad difícil. Es tal el encuentro y al mismo tiempo el desencuentro entre países de la misma superficie en materia sociológica (no en balde, este libro nos recuerda la paradoja de que el concepto de América Latina como enti-

dad nace justamente con la desintegración en el siglo XIX de aquella primaria unidad *de facto* impuesta por España tres siglos atrás), que el proyecto conllevaba sus buenas dificultades. Pensemos, por ejemplo, en el Buenos Aires de Alvear o en las constantes mágicas de las regiones caribeñas. Añadamos que, en este sentido, Carlos Monsiváis (México, 1938) con la investigación que reseñamos, reciente Premio Anagrama de Ensayo, nos ofrece una visión compacta (quizá en exceso compacta, es cierto, pero esa era la cuestión, el desafío) y sale brillante de la prueba. Monsiváis es un autor avalado por, entre otros títulos previos, *Escenas de pudor y liviandad* o *Los rituales del caos*.

Aires de familia se estructura como una espiral constituyente. Abarca todo y de todo nos da cuenta: la historia, el cine, la música, la literatura, el acoso crónico del gigante del Norte sobre la zona, el comportamiento demográfico o la paulatina descomposición rural. Monsiváis inicia su trayecto desde la presencia de la pangea que implica la realidad de América Latina en el siglo XX, consecuencia histórica de la invasión y conquista de los españoles (y su formulación idiomática y religiosa común, como premisas básicas), hasta derivar en el desbaratamiento de mitos individuales (Sarmiento, Allende, el Che) o sucesos de inicial aceptación colectiva (las revoluciones mexicana y castrista), el rechazo progresivo de los regímenes militaristas (Trujillo, Stroessner, Odría, Pinochet) y el posterior desglosamiento nacionalista con el pulso peculiar (la identidad nacional que dará lugar a lo peruano, lo argentino, lo boliviano, etc.) de cada país participante en ese concepto de Latinoamérica.

¿Cómo se vinculan o se desvinculan las culturas nacionales y la propia cultura iberoamericana con la gran cultura universal? ¿Dónde y en qué registro se encierra lo latino americano en este final del siglo XX? A estos interrogantes da respuesta el volumen. Desde el juicio de una incorporación fallida a la evolución de Occidente, hoy pretendidamente superada, se pasa a la idea de que, en conjunto, los latinoamericanos forman parte ya del proceso internacional. Son parte incuestionable del proceso internacional.

Miguel Herráez

Verdad y progreso. Escritos filosóficos 3, *Richard Rorty, traducción de Ángel Faerna, Paidós, Barcelona, 2000, 400 pp.*

En esta miscelánea de artículos normalmente motivados por el comentario de libros. Rorty se permite insistir, con plausible diafanidad, en sus autoridades magistrales (James, Dewey) y en sus obsesio-

nes. Es curioso verlo polemizar con gente de su misma tendencia filosófica, cultivando interesantes detalles. También, llegar honestamente ante los bordes complejos de su sólido pragmatismo, allí donde éste se toca con la visión de un mundo instantáneo, de realidad conjetural e inconsistente, de relativismos victoriosos, de dominante sentido común, sin nada inefable ni misterioso y en el cual «la función de la filosofía es más bien desbrozar el camino para los profetas y los poetas». En una palabra, aunque compuesta: posmodernidad. O sea, aquello con lo que Rorty no quiere confundirse, porque es una mentalidad moderna y norteamericana: cree en el progreso moral como emergente del progreso técnico, espera en el futuro, promueve la universalidad de los derechos humanos y la democracia, concibe la verdad como un acuerdo de subjetividades que produce un efecto de objetividad, y un ajuste entre dicha diz que objetividad y la conveniencia/corrección que están establecidas como expectativas sociales. La filosofía ha de cumplir funciones útiles a los demás (todos somos los demás de los demás) en una trama de hipótesis que avanzan sobre un mundo de objetos en constante alteración, según avance el conocimiento sobre ellos.

El pragmatismo nos contagia fe en el lenguaje, vocación de diafanidad, desdén por lo parasitario. A la vez, se mueve frente a sus límites y contradicciones, que Rorty explora admirablemente. Su postulado fuerte es la inexistencia filosófica de la verdad, algo absoluto e inconcebible. En su lugar, desplazando el viejo dilema apariencia-realidad, se instalan las maneras útiles de hablar. La verdad es absoluta: lo verdadero es relativo. Es decir que hace falta algo absoluto para que lo relativo sea relativo, pues si todo es, nada es. Lo conveniente y lo correcto también suponen valoraciones absolutas, aunque no fundamentales, pues son reemplazables. Por su parte ¿no es metafísico el sentido común? ¿No hay trascendencia –la trascendencia que el pragmatista abomina– al valorarse la práctica futura? ¿No ha sostenido Wittgenstein la existencia de lo inverificable más allá de las precisiones del lenguaje? ¿Qué fundamento racional y, por lo mismo, sometido a verificación, tienen las opciones de Rorty en favor de los derechos humanos y la izquierda democrática?

Frente a sus peligrosos vecinos posmodernos, Rorty vindica algunos logros de su escuela que se pueden universalizar: el conocimiento es un acto del cual nos responsabilizamos ante los demás, o sea un evento moral, y nuestra cultura lo es de la convivencia, es decir del ponerse en el lugar del otro como si fuera el propio lugar.

Flota, por fin, la interrogación: ¿existe algo que se llame filosofía y que englobe a los pragmatistas

anglosajones y a los metafísicos continentales, cultores de las divinas inutilidades del pensamiento?

Forjar nuestro país. El pensamiento de izquierdas en los Estados Unidos del siglo XX, *Richard Rorty, traducción y glosario de Ramón José del Castillo, Paidós, Barcelona, 1999, 176 pp.*

Burgués liberal, antirrevolucionario, creyente en los efectos de la política y no en sus principios, Rorty se considera un hombre de izquierdas. En efecto, intenta señalar qué diferencias hay entre un gobierno demócrata y otro republicano, a la hora de proteger a los débiles, evitar marginaciones y reforzar la solidaridad social, todo ello enmarcado en un contexto reformista.

Su modelo son las socialdemocracias europeas, mucho más desarrolladas, en cuanto al Estado del bienestar, que los Estados Unidos. Su bestia negra, la izquierda que se cree dueña de la verdad de la historia y de los sistemas de ideas que explican el destino de la humanidad. En tal orden, el gran error de los izquierdistas radicales ha sido confundir el comunismo o socialismo real con la tarea de las izquierdas en general.

Aparte de lo dicho, Rorty propone a una posible izquierda norteamericana la recuperación del orgullo nacional, actualmente en manos de la derecha chovinista, militarista e imperialista. Recuperar el orgullo de ser norteamericano en el sentido de Whitman y Dewey: ser el primer país autocreado de la historia, el primer país esencialmente moderno, que se forjó sobre la creencia religiosa de sustituir el temor por el amor como bien social. Sólo con este retorno a las fuentes podrá la izquierda salir del estado contemplativo en que la sumió la experiencia de Vietnam, la liquidación de todas las esperanzas históricas, rubricada por el derrumbe del comunismo. Hay que volver a la izquierda pragmática y participativa de comienzos de siglo, según Rorty. La alternativa es el pesimismo apocalíptico, la espera de la hora inviable del capitalismo, desde esas catedrales izquierdistas que son las universidades.

Rorty propone, pues, una nueva izquierda que sea, a la vez, clásica: moderada, capaz de alianzas eficaces, abocada a los problemas concretos, sin atrincherarse en la cultura de la diferencia, en el *ghetto* dorado de la historia. Principista pero no doctrinal, reflexiva pero no dogmática, esperanzada pero no profética. No deja de ser una sugestiva propuesta para salir del pantano ideológico de nuestros días, cuando repetimos fórmulas ideológicas creyendo que las ideologías han desaparecido.

B. M.

El fondo de la maleta

Sagas del siglo pasado

La reedición y retraducción de *Las historias de Jacob*, primera parte de *José y sus hermanos* de Thomas Mann (Ediciones B, Barcelona) permite rememorar la historia de las historias de familia que jalonan la novelística del siglo XX. *Los Buddenbrooks* del propio Mann, los Forsythe de John Galsworthy, *Los Thibault* de Martin du Gard, la *Crónica de los Pasquier* de Georges Duhamel, la propia *Recherche* proustiana, si se la quiere leer en esa clave, para llegar, en nuestra lengua, a los Ríus de Ignacio Agustí y los Buendía de Gabriel García Márquez.

No es casual que, en un siglo que presencia la crisis de la épica burguesa llamada novela, como gustaron llamarla Blanckenburg y Hegel, se acuda a una historia de familia para asegurar las piezas sueltas. Fines de raza, como en Proust o los Buddenbrooks mannianos, o donde se invierten los roles consabidos y el hijo pequeño, maltratado por sus hermanos y olvidado por su padre, José, es quien ocupa el lugar del protagonista heroico. En resumidas cuentas, la novela, heredera de la epopeya, siempre ha contado historias de herencias, de quién y cómo hereda el poder legítimo y sucede al jefe de la tribu, la nación, el imperio o la mera casa particular.

Volver a esa grandiosa construcción narrativa que es la saga de José equivale a rescatar el arte de la construcción en medio de un siglo cuyas estéticas, a menudo, proclamaron la belleza de la destrucción. Es volver a considerar la vida como ciclo y la personalidad como destino, emblemas del clásico humanismo. No está mal para una centuria pródiga en ejemplos titánicos de inhumanidad, ejemplos que sólo podemos dar los seres humanos.

Pero la obra de Mann, trabajada en casi veinte años de exilios y bibliotecas ambulantes, entre preguerras y guerras, en una suerte de montaña mágica de la escritura, exige otra tarea también arquitectónica, y es la del traductor. Si hay un caso de paradigma en ese orden, es el de Joan Parra con Thomas Mann. La prosa del escritor alemán tiene un léxico muy riguroso, una construcción en cadencias, una sintaxis compleja y llena de derivados y subterfugios, además de invocar, en ocasiones paródicamente, la escritura del Antiguo Testamento en manos de los traductores alemanes (Mendelssohn, etc.). Pasar todas estas exigencias al castellano era

una prueba de fuego, ya que imponía seleccionar un vocabulario y resolver en cadencias españolas y virguerías sintácticas de la misma lengua, los equivalentes alemanes, sin poder acudir a la facilidad tudesca para inventar palabras compuestas.

Se puede decir que Parra no ha traducido a Mann, sino que lo ha reescrito, pero ¿es otra cosa una buena traducción literaria, es decir una reescritura, una reinvención perifrásica de ese texto llamado, tan a la ligera, original?

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
JUAN GUSTAVO COBO BORDA: Escritor colombiano (Bogotá).
JORDI DOCE: Poeta y crítico español (Oxford).
ALFONSO FERNÁNDEZ GARCÍA: Crítico literario español (Oviedo).
FERNANDO GIOBELLINA BRUMANA: Antropólogo español (Cádiz).
GUSTAVO GUERRERO: Crítico y ensayista venezolano (París).
MIGUEL HERRÁEZ: Escritor español (Valencia).
JOSÉ LÓPEZ DE ABIADA: Crítico y ensayista (Berna).
ANDRÉS NEUMAN: Escritor argentino (Granada).
JOSÉ ANTONIO DE ORY: Escritor y diplomático español (Nueva York).
SERGIO PUJOL: Historiador argentino (La Plata).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA: Poeta y ensayista español (Tenerife).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid).
GUSTAVO VALLE: Poeta y ensayista venezolano (Madrid).

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS





NUMERO 79

Primavera 2000

La democracia cosmopolítica, *Daniele Archibugui*

Pinochet de ida y vuelta, Lagos presidente, *Ricardo Cuadros*

El tripartidismo mexicano, *Soledad Loaeza*

La mujer en Túnez: una cuestión de Estado, *Lourdes Hernández*

Decisión racional y acción colectiva, *Ludolfo Paramio*

Izquierda, Estado-nación y ciudadanía europea, *David Miller*

¿Entiende el Nuevo Laborismo la globalización?, *David Held*

Jano desorientado. Identidades político-territoriales en América Latina, *Heriberto Cairo Carou*

Max Weber en Cuba, *Marlene Azor Hernández*

Suscripción anual:

España		2.800 ptas.
Europa	(correo ordinario)	3.700 ptas.
	(correo aéreo)	4.400 ptas.
América	(correo aéreo)	5.100 ptas.
Resto del Mundo	(correo aéreo)	9.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.° dcha.
Tel.: 913 104 313 Fax: 913 194 585
28010 Madrid

En Internet:
http://www.arce.es/Leviatan.html
e-mail: fpi@infornet.es

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos.* También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

La narrativa hispanoamericana en España

Dunia Gras Miravet
Teodosio Fernández
Burkhard Pohl
Jorge Herralde
Roberto Bolaño









800 Pts.